

Tartu Ülikool  
Filosoofiateaduskond  
Ajaloo ja arheoloogia instituut  
Kunstiajaloo õppetool

Airi-Kairi Kaasik

## **Lord Elgini marmorid Tartu Ülikooli kunstimuuseumis**

Bakalaureusetöö

juhendaja: professor Juhan Maiste

Tartu 2013

# Sisukord

Sissejuhatus.....	3
1. Antiikkunsti kogumine, muuseumide teke ja koopiate tegemise ajalugu .....	7
1. 1. Koopiate valmistamine.....	7
1. 2. Koopiakogude kujunemine.....	8
1. 3. Privaatkollektsioonidest avaliku muuseumini antiikkunsti kogumise näitel.....	10
1. 4. Antiik-Kreeka taassünd.....	11
1. 5. Antiikkunst Briti Muuseumis.....	13
2. Valgustusideed ja Tartu Ülikooli kunstimuuseum selles kontekstis.....	15
2. 1. Valgustusajastu ideed Eesti alal.....	15
2. 2. Karl Morgenstern kui valgustaja Tartu Ülikooli ja selle kunstimuuseumi juures .....	17
2. 3. Tartu Ülikooli kunstimuuseumi areng kuni 1858. aastani.....	18
2. 4. Ludwig Mercklin Tartu Ülikooli kunstimuuseumis.....	19
2. 5. Koopiad muuseumisse.....	21
3. Lord Elgini marmorid ja koopiad.....	25
3. 1. Parthenoni tempel ja skulptuurid.....	25
3. 2. Lord Elgini marmorid.....	27
3. 3. Originaalid ja koopiad muuseumis.....	29
3. 4. Elgini marmorite koopiad Tartu Ülikooli kunstimuuseumis.....	31
3. 4. 1. Elgini marmorite kipskoopiad.....	32
3. 4. 2. Parthenoni ja Nike templi kipskoopiad mitte-Elgini marmoritest.....	36
3. 5. Eksponaadist muuseumiks.....	38
Kokkuvõte.....	40
Abstract.....	42
Kasutatud allikad ja kirjandus.....	45

## Sissejuhatus

Esimest korda eksponeeriti avalikult Lord Elgini marmoreid Briti Muuseumis 1817. aastal. Seda võib kahtlemata pidada Inglismaa antiikkunsti kogumise kulminatsiooniks. Vähem kui pool sajandit hiljem jõudsid esimesed koopiad Elgini marmoritest Tartu Ülikooli kunstimuuseumi. Niiviisi asetub Euroopa kunstikogumise ja maitsetrendide konteksti ka siinne muuseum. Ühest küljest on TÜ kunstimuuseum kui ideaalmudel, mille kujunemine illustreerib ilmekalt Euroopa muuseumide arenguloogikat, kuid teisalt jällegi on selle kunstikogu teke paljuski seotud just lokaalsete faktoritega, nagu kohalik haritlaskond, seotus eri kultuuriruumidega ja poliitiline olukord. 1803. aastal asutatud muuseumi kogu sisaldas algusaegadel kõikvõimalikke kuriositeete ja kunstiesemeid, mida omandati üpris süsteemilt. 19. sajandi keskpaigast aga olukord muutus ning muuseumile prooviti luua kindlapiirilist funktsiooni, mille läbi loovutati suur hulk esemeid ja jäeti alles vaid antiikkunsti eksponaadid.

Taoline areng, mille eesmärgiks oli luua kord ja süsteemsus, oli üpris iseloomulik: sarnane protsess algas Euroopa kunstikogudes juba 18. sajandil. Tartu Ülikooli kunstimuuseumi antiikkunsti koopiakogu saigi seega võimalikuks just tänu pikaajastele protsessidele maailmas, mis hõlmasid nii kunstikollektsioonide teket, muuseumide asutamist, väärtushinnangute muutust kunsti kogumises aga ka kipsvalandite tegemise arengut. Alljärgnev kirjutis asetab niisiis Tartu Ülikooli koopiamuuseumi Euroopa konteksti, kuna selle sisu ja ülesehitus tulenesid paljuski just Euroopas levinud arusaamadest ning sealse kunstikogumise kauakestvast kujunemisloost, mille kõige pöördelisemad arengud toimusid just valgustusajastu ideede mõjul. Selle kõige keskel on vaatlusobjektiks ja otseseks näiteks võetud Lord Elgini marmorite kipskoopiad, mis ühelt poolt omavad märgilist tähendust antiikkunsti väärtustamise ajaloos ja teisalt illustreerivad ilmekalt kunstikogumise printsiipe ja suundi toleaeelses Euroopas.

Nõnda on antud bakalaureusetöö eesmärgiks analüüsida ühelt poolt väliste ideede mõju ning teisalt kohalike olude ning eripärade avaldumist Tartu Ülikooli kunstimuuseumi tekke- ja kujunemisloos. Seda tehes on siinkirjutaja vaatluse alla võtnud just antiikkunsti kipskoopiate kogu ning veel täpsemalt ühe kindla osa sellest kogust – Lord Elgini marmorite koopiad. Alljärgneva kirjutise sihiks on uurida Elgini marmoreid aga sellisel

viisil, mis muudavad need objektiks, mille näitel hargnevad lahti nii Tartu Ülikooli kunstimuseumi koopiakogu tekke põhjused ja eesmärgid, kuid samas ka antiikkunsti väärtustamise trendide tagamaad Euroopas laiemalt. Sellest tulenevalt on uurimistöö ülesandeks välja selgitada, millised eksemplarid Elgini marmoritest TÜ kunstimuseumi kollektsiooni kuuluvad ning millise kogu need kokkuvõttes moodustavad.

Käesolev töö on niisiis jagatud kolme ossa, kus esimene avab antiikkunsti kogumise, muuseumide tekke ja koopiate tegemise ajaloo tausta, mis on otseselt seotud ka Tartu Ülikooli kunstimuseumiga. Järgmine osa võtab analüüsi alla konkreetselt siinse muuseumi, vaadeldes selle teket ja arengut nii valgustusideede kui ka kohalike olude kontekstis ning selgitab TÜ kunstimuseumiga seotud inimeste panust selle arengusse. Seejuures on tähelepanu pööratud just siinse muuseumi esimesele direktorile Karl Morgensternile kui ka Ludwig Mercklinile, kes juhtis kunstimuseumi 19. sajandi keskpaigas. Viimane osa keskendub eraldi ühele konkreetsele osale kunstimuseumi kollektsioonis, milleks on Lord Elgini marmorite kipskoopiad ning toob ära siinses muuseumis olevate valandite detailsema loendi koos kirjeldusega. Kõigis neis kolmes kirjutise osas on koopia kui vahend oma eri vormides ning eesmärkidega pidevalt kohalolev nähtus, mille olulisus ilmneb nii Euroopa kunstikogumise vallas kui ka Tartu Ülikooli kunstimuseumi kujunemisel.

Antiikkunsti kogumise ning koopiategemise ajaloo kaardistamiseks on siinkirjutaja kasutanud nii üldkäsitlusi, näiteks Francis Haskelli ja Niels Holsti sulest<sup>1</sup> kui ka kitsamatele teemadele keskendunud artikleid ja monograafiaid. Kuigi kunstikogumise ja muuseumide rajamise ajalugu on märksa enam tähelepanu saanud ning seetõttu ka rohkem uuritud, siis koopiate valmistamine ning koopiamuuseumid on valdkond, mis on pigem lähiajal teadlaste huviorbiiti tõusnud.<sup>2</sup> Nii on ka sellealaseid üldkäsitlusi vähe või peaaegu üldse mitte. Siiski on ka Eestis jõutud koopiaproblemaatikaga kunstis lähemalt tegeleda: selle tunnistuseks on Kadrioru kunstimuseumis 2005.-2006. aastal toimunud näitus „Meistriteoste lummus. Koopia Eestis 19. sajandil“, mille raames toimus konverents ning anti välja kaks kogumikku.<sup>3</sup> Tartu Ülikooli kunstimuseumi ajalooga on üldisemalt

1 Haskell, Francis ja Penny, Nicholas. *Taste and the antique: The lure of classical sculpture 1500-1900*. New Haven, CT: Yale University Press, 1981 ja Holst, Niels. *Creators, collectors and connoisseurs: the anatomy of artistic taste from antiquity to the present day*. London: Book Club Associates, 1976

2 Nt kipskoopiatega seotud teemaderingi käsitlevad eri artiklid kogumikus: Frederiksen, Rune ja Marchand, Eckart (koost.). *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010

3 Allkivee, Anu et al. *Meistriteoste lummus. Koopia Eestis 19. sajandil*, Tallinn: Eesti Kunstimuseum,

tegelenu 1960. ja 1970. aastatel nii Õie Utter kui ka Niina Raid, kelle artiklitele ka käesolev töö on toetunud.<sup>4</sup> Valgustusajastu ideede kontekstis on käsitletud siinset muuseumi ja selle kogu Jaanika Anderson, Inge Kukk ja ka Mariann Raisma.<sup>5</sup>

Lord Elgini marmorid on iseenesest üpriski läbiuuritud teemadering, kuna tänapäevani tekitab nende kuuluvusküsimus poleemikat, sest Kreeka nõuab Suurbritannialt marmoreid tagasi, tuues peamiseks argumendiks fakti, et Elgin eemaldas need ebaseaduslikult.<sup>6</sup> Nõnda on ka mitmed uurimused pühendunud nii marmorite saamisloole kui ka kuuluvusega seotud probleemide avamisele<sup>7</sup> ning seetõttu on käesoleva bakalaureusetöö raames sellele minimaalselt tähelepanu osutatud. Küll aga on Elgini marmorite koopiad Tartu Ülikooli kunstimuuseumis seni uurimise alt välja jäänud, mistõttu püüab siinkirjutaja tuua selgust nii nende omandamise kui ka seleksiooni kohta.

Tartu Ülikooli kunstimuuseumi ajaloo uurimisel on siinkirjutaja lisaks kirjandusele kasutanud ka arhiiviallikaid. Eesti Ajalooarhiivis asub Tartu Keiserliku Ülikooli fond, mille erinevates nimistutes on materjale ka Tartu Ülikooli kunstimuuseumi kohta. Käesolevas töös on kasutatud Tartu Ülikooli valitsuse (1802-1918) nimistus olevat säilikut, mis sisaldab endas kunstimuuseumiga seotud dokumente, koosolekute protokolle, arveid ja kirju aastatest 1857-1861.<sup>8</sup> Lisaks leidub siinse muuseumiga seotud allikmaterjale ka Tartu Ülikooli raamatukogu haruldaste raamatute, käsikirja-, foto- ja kunstikogu fondis Tartu Ülikool. Sellest fondist on lähema uurimise alla võetud kunstimuuseumi direktori Ludwig Mercklini 1860. aasta Euroopa tööreisi aruande käsikiri, kus ta kirjeldab ja selgitab reisiril saadud teadmisi ning kogemusi seoses muuseumite ja

---

2005 ja Kreem, Tiina-Mall (koostaja). *Meistriteoste lummus. Koopia 19. sajandil*, Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2007

4 Raid, Niina. *Tartu Ülikooli Klassikalise Muinasteaduse Muuseum*. - Eesti NSV muuseumid, Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1961 ja Raid, Niina. *Tartu Ülikooli muuseumi ajaloost 1803-1917*. - Kunst, 1968. Utter, Õie. *Tartu Ülikooli kunstivarade ajaloost*. - Tartu Ülikooli ajaloo küsimusi I. Tartu 1975

5 Nt Anderson, Jaanika. *Enchantment of the casts – K. Morgenstern at the University of Tartu Art Museum (1803–1837)*. - Baltic Journal of Art History, Autumn 2011/Spring 2012 ja Anderson, Jaanika. *Gemmivalandite kogu – entsüklopeedia või ilupilt?* - Akadeemia, 2009 nr 1; Kukk, Inge. *Koopiad, reproduktsioonid, originaalid. Tartu ülikooli kunstikogu kujunemisest*. - Meistriteoste lummus. Koopia 19. sajandil. Tiina-Mall Kreem (koost.). Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2007; Raisma, Mariann. *Musée ideale. Unistused täiuslikust muuseumist*. - Kunstiteaduslikke uurimusi, 2008/1-2

6 Seda probleemideringi on käsitletud ka Madli Kulbach oma bakalaureusetöös „Elgini marmorid: Kreeka pärand Briti muuseumis“, juhendaja: MA Anu Ormisson-Lahe, kaitsnud Tartu Ülikooli kunstiajaloo õppetoolis 2011. aastal.

7 Nt Hunt, Philip ja Smith, A. H. *Lord Elgin and His Collection*. - The Journal of Hellenic Studies, Vol 36, 1916, lk 163-372; St Clair, William. *Lord Elgin and the Marbles*. Oxford: Oxford University Press, 1998

8 EAA.402.5.528 „Briefwechsel mit dem Direktor des Kunstmuseums, dem Kurator des Dorpater Lehrbezirks u.a. über die Anschaffung von Büchern und Gypsabgüssen der Statuten, den Zweck und Zustand dieses Museums u.a.“

teiste kunstikogude külastamisega ning kipsvalandite valimist ja soetamist Tartu Ülikooli kunstimuuseumile.<sup>9</sup> Olulise tähtsusega alljärgnevale uurimistööle on ka TÜ kunstimuuseumi tulmeraamatud, mis on sisse seatud K. Morgensterni poolt ning sisaldavad infot eksponaatide soetamise koha ning aja kohta ning lisaks veel ka muuseumi sedelkataloog, mis asuvad kõik Tartu Ülikooli kunstimuuseumi arhiivis.

---

9 TÜR KHO, f. 55, n. 1, s. 51 „An ein hochverordnetes Conseil der Universität Dorpat. Reisebericht des Professor L. Mercklin“

# 1. Antiikkunsti kogumine, muuseumide teke ja koopiate tegemise ajalugu

## 1. 1. Koopiate valmistamine

Kui kipsvalandite tegemise algus seostub enamasti renessansiga, siis tegelikult kasutati juba antiigis skulptuuride tegemisel väga erinevaid materjale, mille hulgas olid kivi, savi, terrakota, fajanss, puit, metallid ja mineraalid (ka kips). Selle tõestuseks on nii arheoloogilised kui ka kirjalikud allikmaterjalid, nt Theophrastose uurimus „Kividest“ mainib kipsi kasutamist Vana-Kreekas 4. sajandil eKr.<sup>10</sup> Vana-Roomas on tõendusmaterjali rohkem säilinud kui Antiik-Kreekas, nt Baiae linnast leitud kipsvalandid, millede arv küündib lausa 400-ni. Viimane annab tunnistust sellest, et eksisteerisid töökojad, mille ülesandeks oli valmistada kipsvalandeid Kreeka skulptuuridest, kuna kipskoopiad olid täpsemad ning neid oli ka kergem transportida kui koopiad, mis raiuti mõõtmiste abil otse marmorisse.<sup>11</sup> Vana-Kreekas ja –Roomas oli kipsvalandite funktsioone mitmeid, nagu kolmemõõtmelise näidiseksemplari tegemine skulptuurist või selle osadest, et saata see ühest kohast teise (eeskätt tellijale, et arutada töö edasist käiku); tihti tehti ka enne teose lõppstaadiumit viimasest kipsvaland, et tööst oleks näide ning alles lõplik teos raiuti marmorisse või valati pronksi<sup>12</sup>. Kipskoopiad funktsioneerisid Vana-Roomas ka kunstiteoste enestena kodude kaunistamisel, mis olid siis odavamaks alternatiiviks originaalidele või kallitele marmorist koopiatele.<sup>13</sup> Siiski oli antiikmaailmas kipsvalandite esmane ning peamine funktsioon vormi edastamine.

Järgnev suur tõus kipsvalandite valmistamisel saabus renessansiajastul. Esimesed kirjeldused kipsi kasutamisest ja ka kipskoopiate tegemisest sel perioodil pärinevad Cennino Cennini sulest 14. sajandi lõpul.<sup>14</sup> Kipsvalandid erinevatest kehaosadest mängisid maalikunstnike töökodades olulist rolli alates 15. sajandi teisest poolest. Ka L.B. Alberti

---

10 Frederiksen, Rune. *Plaster Casts in Antiquity*. - Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Rune Frederiksen ja Eckart Marchand (koost.). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010, lk 14

11 *Ibid.* Lk 20-21

12 *Ibid.* Lk 15-16

13 *Ibid.* Lk 24

14 Marchand, Eckhart. *Plaster and Plaster Casts in Renaissance Italy*. - Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Rune Frederiksen ja Eckart Marchand (koost.). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010, lk 61

soovitas maalikunstnikel oma traktaadis „De pictura“ eeskujuks võtta pigem skulptuur kui teine maaliteos.<sup>15</sup> Skulptorid kasutasid kipsvalandeid õpieesmärkidel, kuid kipskoopiaid tehti ka oma töödest, mis valmides töökojast lahkusid, et niiviisi säilitada mudel tehtud tööst.<sup>16</sup> Tuleb siiski tõdeda, et koopiade valmistamine polnud väga levinud, ning koopiakogude teke enne 18. sajandit oli pigem haruldane. Ka kipsi kui materjali kasutamine renessansiperioodil jäi pigem tagaplaanile, kuna kergemini modelleeritavad savi ja vaha kaalusid kiiresti kuivava kipsi omadused üles.<sup>17</sup> Renessansiperioodil olid peamiseks antiikkunsti teadmiste levitamise võimaluseks graafilised lehed. Kui arhitektuurielemente oli graafilistel lehtedel võimalik selgelt edasi anda, siis skulptuuridega oli teine lugu: kolmedimensionaalsust oli keeruline gravüüridel väljendada. Graafiliste lehtede kõrval levisid ka kunstnike visandiraamatud antiikteostest, kuid mõlema probleemideks olid ebatäpsused ja liialdused. Graafiliste lehtede usaldatavus paranes siiski 19. sajandi alguseks, kuid siis olid kipsvalandid saavutanud juba märksa suurema tähtsuse ja leviku.<sup>18</sup>

## 1. 2. Koopiakogude kujunemine

Esimesed tähelepanuväärsed kunstikogud, mis baseerusid peamiselt koopiatel hakkasid tekkima alates 16. sajandi teisest poolest ning nende moodustajateks olid tihtipeale just valitsejad või siis jõukamad aristokraadid. Võimukandjate kunstikogude eesmärk seisnes prestiižiküsimuses: eksponeerida niiviisi riigi ja valitseja välist hiilgust, kuna vaid vähesed said lubada endale luksust omandada ja omada kunstiteoseid. Needsamad kunstikogud muutusid eeskujuks ning hea maitse etaloniks ka järgnevatele kollektsioonidele. Sisukad ja ülevaatlikud kogud olid jõukohased väga vähestele, kuna suurtest skulptuuridest valandite tegemine ja nende transportimine oli ääretult kulukas.<sup>19</sup> Omaette probleemiks kujunes ka vormide võtmine originaalidelt, mille tarvis oli kahtlemata vaja häid diplomaatilisi oskusi, et saavutada omanikuga kokkulepe. Erakogud, mis oleksid koosnenud koopiatest puudusid 16. sajandil nii Inglismaal, Prantsusmaal kuid ka Hispaanias; üksikute koopiade omanikke

---

15 Marchand, Eckhart. *Plaster and Plaster Casts...*, lk 61

16 *Ibid.* Lk 62

17 *Ibid.* Lk 78

18 Haskell, Francis ja Penny, Nicholas. *Taste and the antique: The lure of classical sculpture 1500-1900*. New Haven, CT: Yale University Press, 1981, lk 22

19 *Ibid.* Lk 35



suurematest antiikteostest siiski leitud.<sup>20</sup> Täismõõdus pronks- või kipskoopiaid ei suutnud ka kunstnikud omandada, kuid tihti peale olid neil mõni vähendatud variant kuulsamast antiikteosest või suurema skulptuurigrupi üksik osa. Vähestel kunstnikel õnnestus siiski ka kuninglike koopiakollektsioonidega tutvuda, kuid tuleb märkida, et viimased polnud kindlasti formeeritud harimise eesmärgil.

Alates 1540. aastatest hakkas Prantsusmaa kuningas François I huvi tundma antiikkunsti vastu ning saatis oma õuekunstniku Primaticcio Rooma, et seal kuulsaid kunstiteoseid joonistada ja võimalusel ka osta.<sup>21</sup> Primaticcio käigul Rooma olid aga hoopis suuremad ja kaugeleulatuvamad tagajärjed: joonistuste asemel alustas ta hoopiski jäljendite võtmist otse kuulsamatelt originaal-antiikskulptuuridelt Roomas. Nii täidetigi Fontainebleau kuningaloss tuntud antiikskulptorite loominguga pronkskoopiatega. Selle kuningliku kollektsiooni olulisus Euroopa maitsekujundajana polnud seotud ainult antiigi ausse tõstmise, vaid väga kindlate antiikkunstiteoste tähtsustamisega, kuna antud kogu skulptuurid muutusid kvaliteedi mõõdupuuks nii kunstnikele kui ka kunstikogujatele. Fontainebleau lossist sai niiviisi „uus Rooma“, mis oli hea kunstimaitse näiteks ning kannustas võtma just antiikteoseid kunsti hindamise kriteeriumiks ka põhja pool Alpe.<sup>22</sup> Pronkskoopiad olid siiski ääretult kallid ning seda ei saanud lubada endale paljud. Selle asemel oli olemas märksa odavam variant: kipskoopiad. 16. sajandi keskpaigast hakkasid lisaks riigipeadele kipsvalandeid soetama ka aristokraadid ja teised õukonnategelased ning ühe ja sama vormi kasutamine mitme kipsvalandi tegemiseks muutus tavapäraseks, seega polnud enam nii suurt vajadust võtta pidevalt uusi vorme originaalteostelt.<sup>23</sup> Skulptor Leone Leoni kogu Milanos koosnes just kipskoopiatest, millest nii mõnigi oli oma kuju saanud tänu Fontainebleau valandivormidele.<sup>24</sup> Järgneval sajandil näitasid antiikkunsti kogumises eeskujuna nii Inglismaa kuningas Charles I kui ka Hispaania valitseja Felipe IV: mõlemad soetasid endale pronks- ja kipskoopiaid.<sup>25</sup>

Üheks oluliseks ja ilmselt ka mõjukamaks valitsejaks 17. sajandil kunstipatroonluse

---

20 Haskell, Francis ja Penny, Nicholas. *Taste and the antique...*, lk 35

21 *Ibid.* Lk 2

22 *Ibid.* Lk 5

23 Cupperi, Walter. „Giving away the moulds will cause no damage to his Majesty's casts“ - *New Documents on the Vienna Jüngling and the Sixteenth-Century Dissemination of Casts after the Antique in the Holy Roman Empire*. - Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Rune Frederiksen ja Eckart Marchand (koost.). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010, lk 98

24 Haskell, Francis ja Penny, Nicholas. *Taste and the antique...*, lk 16

25 *Ibid.* Lk 31-33

vallas oli Louis XIV. 1666. aastal rajati just selle Prantsusmaa kuninga dekreedil alusel Roomas Prantsuse Akadeemia, et võimaldada ka prantsuse kunstnikel sarnast keskkonda, kus olid roomlased end sajandeid harinud. Sealsed õpilased pidid lisaks muule õppetööle tegema marmorist reproduktioone või kipsäljendeid antiikskulptuuridest, mis hakkasid hiljem Versailles' lossi kaunistama.<sup>26</sup> Kuna koopiate eesmärk oli dekoratiivne, siis ei piisanud ainult imiteerimisest: akadeemia õpilased pidid muutma originaali nii, et see sobiks oma uude keskkonda. Kuna suurem osa koopiatest valati siiski alles Prantsusmaal ja koopiavalmistajad polnud vahel originaalskulptuure oma silmaga näinudki, võis lõpptulemus originaalist suuresti erineda: tihti peale ilustati või muudeti koopiaid oma äranägemise järgi.<sup>27</sup> Kuigi Louis XIV kunstikogu oli samuti järjekordne viis esitleda kuningavõimu sära ja suursugusust, liitub antud näite puhul veel üks oluline aspekt: kogu formeerimise eelduseks oli Prantsuse Akadeemia loomine Roomas, kus antiikkunsti ja selle koopiate joonistamine oli üks osa õppeprotsessist, mis õige pea muutus akadeemilise kunstihariduse osaks igal pool.<sup>28</sup>

### **1. 3. Privaatkollektsoonidest avaliku muuseumini antiikkunsti kogumise näitel**

Kuninglikud kunstikogud ja teised erakollektsoonid jäid suuremale avalikkusele enamasti suletuks, kuid 18. sajandi keskpaigas toimus selles vallas nihe: märksa olulisema staatuse saavutas nüüd muuseum, mille esmaseks funktsiooniks oli harida ja säilitada.<sup>29</sup> Mõlemad eesmärgid viitavad, et uus institutsioon oli mõeldud palju laiemale publikule kui kitsas asjaarmastajate ring. Esimeseks avalikuks muuseumiks, mis oli hariduslikel eesmärkidel rajatud, võib pidada Ashmole'i muuseumi Oxfordi ülikooli juures 1683. aastal.<sup>30</sup> Paralleelselt toimus ka teine protsess, mis puudutas kollektsoonide sisu ja selle ülesehitust: aina enam püüti süstematiseerida ja klassifitseerida kõike, mis ümbritses inimest, alates loodusest ja lõpetades kunstiga.<sup>31</sup> Ühelt poolt üleminek kaoselt korrale ja

---

<sup>26</sup> Haskell, Francis ja Penny, Nicholas. *Taste and the antique...*, lk 37-38

<sup>27</sup> *Ibid.* Lk 40-41

<sup>28</sup> *Ibid.* Lk 17

<sup>29</sup> McClellan, Andrew. *Inventing the Louvre: art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*. Berkely, California etc: University of California Press, 1999, lk 2

<sup>30</sup> Raisma, Mariann. *Muuseumi mõte: Eesti muuseumide identiteedimuutustest 19.-20. sajandil*. – Akadeemia, 2009 nr 4, lk 775

<sup>31</sup> McClellan, Andrew. *Inventing the Louvre...*, lk 4

teisalt privaatsfäärist avalikku olid kõige iseloomulikumad uued suundumused, mis otseselt tulenesid valgustusajastu ideedest ja avastustest teaduslikul maastikul. Muuseumide teke ja areng oli seega vägagi mõjutatud ja ka otse innustatud valgustusest, kuna just valgustusfilosoofid ja entsüklopedistid kujundasid arvamuse, mille kohaselt saab inimkonda paremaks muuta läbi hariduslike institutsioonide.<sup>32</sup> Selleks tuli luua süstematiseeritud kogud, et pakkuda vaatajale terviklikku ülevaadet ajaloost. Universalism, tugev püüdlus ratsionaalsuse poole ning humanism pidid olema aluseks ka muuseumide komplekteerimisel, et maksimeerida ja täiustada ühiskonna teadmisi ja arusaamu ning kasvatada seeläbi kõlbelist inimest.<sup>33</sup>

Süstematiseerimise ja korra loomise printsiibist hakati lähtuma nüüd ka valitsejate kunstikogudes ning valgustuse mõjul muutusid ka paavstid uueks pedagoogiliseks jõuks, mille väljenduseks olid avalikud antiikteoste muuseumid, nt Museo Capitolino ja Museo Pio-Clementino.<sup>34</sup> Veel üheks oluliseks valgustusajastu sünnitiseks oli olukord, kus kunst hakkas asendama religiooni ning muuseum kirikut.<sup>35</sup> Niiviisi muutus kunsti eksponeerimise koht justkui pühakojaks, mille külastamine pakkus justkui religioosse kogemuse.<sup>36</sup> Seda illustreeris ka klassitsistlik lahendus arhitektuuris, mis oli ühtpidi ka püüdlus kaugeneda kirikust ja asendada seda.<sup>37</sup> Alates 19. sajandist ehitati muuseume just antiiktempli arhitektuuri eeskujuks võttes, näiteks Briti Muuseum Londonis, Altes Museum Berliinis või Glyptothek Münchenis. Nii väljendas ka muuseumi vorm selle sisulist eesmärki: tugineda minevikupärandile ja olla niiviisi teejuhiks.<sup>38</sup>

#### 1. 4. Antiik-Kreeka taassünd

Kuigi antiikkultuuri mõju avaldus ka keskajal, siis alates renessansiajastust tõsteti antiikkunst tõeliselt ausse, kuid eeskujuks võeti seejuures suures osas ikkagi Vana-Rooma, mitte niivõrd -Kreeka. Põhjuseks oli nii Kreeka kaugus, poliitiline olukord kui ka fakt, et

---

32 Holst, Niels. *Creators, collectors and connoisseurs: the anatomy of artistic taste from antiquity to the present day*, London: Book Club Associates, 1976, lk 205

33 Keurs, Pieter ter. *Museums between Enlightenment and Romanticism. Early nineteenth century roots and modern practices* – University Museums and Collections Journal, 3/2010, lk 11

34 Holst, Niels. *Creators, collectors and connoisseurs...*, lk 209-210, 212

35 *Ibid.* Lk 216

36 Raisma, Mariann. *Musée ideale...*, lk 90

37 Keurs, Pieter ter. *Museums between Enlightenment...*, lk 12

38 Raisma, Mariann. *Musée ideale...*, lk 91

Roomaga tundus olevat järjepidevam side.<sup>39</sup> 18. sajandi keskpaigast hakkas Antiik-Kreeka vastu aga suurem huvi tõusma just valgustusideede mõjutusel ning tänu inglaste ja prantslaste külastustele Kreekasse hakkas levima informatsiooni ka sealsest antiikkunstist.<sup>40</sup> Antiikkultuuride vastu tekitasid huvi ka uued arheoloogilised leiud: tuha ja muda alla mattunud Herculaneumi, Pompei ja Stabiae linnade avastamine ning väljakaevamine 18. sajandi keskel, samal ajal taasavastati ka Paestumis ja Sitsiilias leiduvad Vana-Kreeka arhitektuurimälestised.<sup>41</sup> Vana-Kreeka kunsti suureks taaselustajaks oli ka saksa päritolu teadlane Johann Joachim Winckelmann, kes leidis, et Vana-Kreeka kunst pole mitte ainult näide heast maitsest, vaid sisaldas ideed poliitilisest ja spirituaalsest vabadusest. Ta oli esimene, kes pani kirja põhjaliku ja samas ülevaatliku antiikkunsti ajaloo kronoloogilisel alusel: teos „Geschichte der Kunst des Alterthums“ avaldati 1764. aastal. Winckelmann lähtus eelkõige erinevate stiilide analüüsist, mille alusel ta need ajaliselt järjestusse pani.<sup>42</sup>

1734. aastal asutati Londonis The Society of Dilettanti, mis oli osaliselt valgustusideede mõjutustega ettevõtmine, et avastada antiikmaailma. Klubi liikmed olid aadlikud, kes olid käinud suurel Itaalia reisil ehk Grand Tour'il. Selts korraldas ka ekspeditsioone: 1750-53 toimus reis Kreekasse, kus arhitektid James Stuart ja Nicholas Revett tegid sealsetest olulisematest ehitistest joonistusi, eeskätt Ateenas. Hiljem avaldati nimetatud joonistused selgitavate tekstidega neljaköitelises käsitluses „Antiquities of Athens“, mille esimene osa ilmus 1762. aastal ning teine, mis sisaldas joonistusi ka Parthenoni templist alles 1787. aastal.<sup>43</sup> Selles käsitluses oli Parthenoni skulpturaaldekorsioone väga minimaalselt kajastatud, kuna pearõhk oli siiski arhitektuurilisel ülesehitusel, mis hõlmas ka sammaste detaile ja ornamenti.<sup>44</sup> Siiski oli selle näol tegemist väga olulise infoallikaga, kuna seniajani polnud olemas nii üksikasjalikku ja ka mõõtandmetega täiendatud käsitlust, mis oleks laialdaselt levinud, et

---

39 Etlin, Richard A. *The Parthenon in the Modern Era*. - The Parthenon: From Antiquity to the Present. Jennifer Neils (koost.). Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2005, lk 363

40 *Ibid.* Lk 363

41 Jokilehto, Jukka. *Arhitektuuri konserveerimise...*, lk 73, 82-83

42 Haskell, Francis ja Penny, Nicholas. *Taste and the antique...*, lk 104

43 Szegedy-Maszkak, Andrew. „Well-Recorded Worth“: *Photographs of the Parthenon*. - The Parthenon: From Antiquity to the Present, Jennifer Neils (koost.). Cambridge, New York etc: Cambridge University Press, 2005, lk 332

44 Scott, Jonathan. *The Pleasures of Antiquity. British Collectors of Greece and Rome*. New Haven: Yale University Press for the Mellon Centre for Studies in British Art, 2003, 2004, lk 89

panustada Antiik-Kreeka kunsti taaselustamisesse<sup>45</sup>. Rooma Prantsuse Akadeemia teadlane Julien David Le Roy sooritas samuti ekspeditsiooni Ateenasse ning andis 1758. aastal välja ka teose „Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce“ koos illustratsioonidega, kuid see polnud siiski võrreldav Stuarti ja Revetti tööga.<sup>46</sup> Hiljem käis Kreekas veel maalikunstnik William Pars, kes tegi samuti joonistusi Parthenoni skulptuuridest (1765).<sup>47</sup>

## 1. 5. Antiikkunst Briti Muuseumis

Briti Muuseum asutati 1753. aastal ja avati kõigile tasuta külastamiseks kuus aastat hiljem: see oli justkui märk sellest, et muuseum oli rahvuslik institutsioon, mis pidi teenima ühiskondlikku hüve.<sup>48</sup> Selle peamiseks eesmärkideks oli ellu viia valgustusideid: rahva hariduse edendamine ning nende teadmiste maksimaalne avardamine.<sup>49</sup> Sellest tulenevalt püüdis muuseum haarata kogu maailma tarkusi ning sellest sai justkui väiksem versioon planeedist, mille ekspositsioonis oli kaetud nii loodus- kui ka kultuurilugu. Valgustuse mõjutusel oli oluline klassifitseerida ja korrastada senised loodusteadmised, kuna juurde oli tulnud väga palju uut infot, mis oli tekitanud teatava kaose.<sup>50</sup> Muuseum tuli siinkohal appi ja püüdis luua või isegi taasluua korda ning süstematiseeritust. Sellest sai omakorda tõuke kunstiesemete klassifitseerimine ning alates 1772. aastast võib muuseumi profiilis täheldada kaugenemist loodusloo representeerimisest ja lähenemist kunstiteoste eksponeerimisele. Sir William Hamilton, kes oli ka The Society of Dilettanti liige, müüs samal aastal oma Vana-Kreeka vaasikogu Briti Muuseumile. See sündmus on ühtlasi ka tähiseks, mis lõi eelduse antiikkunsti kogu tekkeks Briti Muuseumis.<sup>51</sup> Järjest enam hakati rahastama reise endistele antiikkultuuri maadele ning 1807. aastal avati Briti Muuseumis eraldi antiikesemete osakond, millel oli kahtlemata eeskujulik mõju kogu maailma

---

45 Szegedy-Maszk, Andrew. „Well-Recorded Worth“: *Photographs...*, lk 332

46 Jokilehto, Jukka. *Arhitektuuri conserveerimise ajalugu*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010, lk 73

47 Jenkins, Ian. *Ancient Civilizations: New Interpretations*. „*Ideas of antiquity: classical and other ancient civilizations in the age of Enlightenment*“ - Enlightenment: Discovering the World in the Eighteenth Century. Andrew Burnett ja Kim Sloan (koost.). London, 2003, lk 173

48 Holst, Niels. *Creators, collectors and connoisseurs...*, lk 205

49 Sloan, Kim. „*Aimed at universality and belonging to the nation: the Enlightenment and the British Museum*“ - Enlightenment: Discovering the World in the Eighteenth Century. Andrew Burnett ja Sloan Kim (koost.). London: The British Museum Press, 2003, lk 14

50 Sloan, Kim. „*Aimed at universality...*“, lk 21

51 Jenkins, Ian. *Ancient Civilizations: New Interpretations...*, lk 174

muuseumitele ja kogujatele.<sup>52</sup>

Kõige olulisemaks kujunesid siiski 1816. aastal ostetud Lord Elgini marmorid: kollektsioon, millest pidi saama keskseim atraktsioon antiikkunsti eksponaatide seas ning mis muutis Briti Muuseumi üheks silmapaistvamaks maailmas.<sup>53</sup> Nende marmorite olulisus kunstikaanoni ülesehitusel seisnes just Antiik-Kreeka väärtustamises Rooma asemel.<sup>54</sup> Elgini marmorid esindasid kaasaegsete silmis kõrgpunkti antiikinimese saavutuste seas, mille kõrval kõik ülejäänud kunstiteosed märkisid kas jõudmist selle täiuseni või allakäiku alates sellest.<sup>55</sup> Kui varem keskenduti peamiselt teema järgi klassifitseerimisele, kus antiiki sai esitleda lõpmatu entsüklopeediana, siis antud juhul oli tegemist lähenemisega, mis võttis aluseks ettemääratud antiikkunsti arengu, mille kulminatsioon leidis aset Vana-Kreeka klassikalisel ajajärgul.<sup>56</sup> Kui antiikesemed olid Briti Muuseumi algusaegadel Sir Hans Sloane'i järgi jaotatud otstarbe, teema ja tüübi järgi, siis nüüd kronoloogiliselt.<sup>57</sup>

---

52 Jenkins, Ian. *Ancient Civilizations: New Interpretations...*, lk 21, 23

53 Holst, Niels. *Creators, collectors and connoisseurs...*, lk 224

54 Opper, Thorsten. *Ancient glory and modern learning: the sculpture decorated library*. - Enlightenment: Discovering the World in the Eighteenth Century. Andrew Burnett ja Sloan Kim (koost.). London: The British Museum Press, 2003, lk 66

55 Jenkins, Ian. *Ancient Civilizations: New Interpretations...*, lk 174

56 *Ibid.* Lk 177

57 Syson, Luke. *The ordering of the artificial world: collecting, classification and progress*. - Enlightenment: Discovering the World in the Eighteenth Century. Andrew Burnett ja Sloan Kim (koost.). London: The British Museum Press, 2003, lk 110, 113

## 2. Valgustusideed ja Tartu Ülikooli kunstimuuseum selles kontekstis

### 2. 1. Valgustusajastu ideed Eesti alal

Valgustusfilosoofid püüdsid olemasolevat enda ümber uutmoodi lahtiseletada ning rõhutasid sealjuures inimese ülesannet iseseisvalt mõelda, loobudes vanadest tõekspidamistest. Valgustuse „ideaal oli iseseisev, mõistusest juhitud, oma ühiskonda teeniv indiviid“<sup>58</sup>. Taoline jäägitu usk mõistuse ülimuslikkusesse tähendas ühtlasi ka usku hariduse ja kasvatus vajalikkusesse, et seeläbi ühiskond paremaks muuta. Balti aladele jõudis valgustus eeskätt Saksamaa kultuuriruumist, kuna ligi kaks kolmandikku Liivimaa pastoritest olid Saksa haritlased ning kohalik balti aadel oli end just Saksamaa ülikoolides täiendanud.<sup>59</sup> Niisiis levisidki valgustusideed 18. sajandi teisest poolest siinmail just teoloogilise ratsionalismi vormis, mis oli sündinud Saksamaal. Eitamata siiski Jumalat ei uskunud teoloogiline ratsionalism jumalikku ettemääratusse ning lähtus piibli tõlgendamisel inimloomusest, pöörates tähelepanu eelkõige siinpoolsele elule.<sup>60</sup> Olulisemaid ratsionalistlikke õpetajaid Eesti alal oli pastor Otto Wilhelm Masing, Tallinna Toomkiriku ülempastor Philipp Christian Moier, pastor August Wilhelm Hupel ja ka taasavatud Tartu Ülikooli usuteaduskonna professorid olid pea kõik just teoloogilise ratsionalismi esindajad.<sup>61</sup> Soodsa pinnase valgustuslike ideede levimiseks lõi ka vene valitseja Katariina II valitsusaeg (1762-1796), mida iseloomustas reformimeelsus ning vabama vaimse kliima olemasolu.<sup>62</sup>

Valgustus tekitas suurema huvi siinse ajaloo ja põlisrahva vastu: A.W. Hupel puudutas oma kirjutistes eestlaste ja lätlaste rahvuslikku iseloomu, J.D. Gruber publitseeris Läti Henriku kroonika ning avaldati ka teisi Baltimaade ajaloo üldkäsitlusi. Üheks keskseks küsimuseks valgustusideede taustal tõusis ka talurahva olukord, kuna just valgustus toonitas humanistlikke väärtusi ja inimeste vaimset autonoomiat.<sup>63</sup> Kui valgustus hõlmas

---

58 Jürjo, Indrek. *Ideed ja ühiskond: Balti provintside mõtte- ja kultuuriloost 18.–19. sajandil*. Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, 2011, lk 17

59 *Ibid.* Lk 19

60 Vahre, Sulev et al. *Eesti ajalugu IV. Põhjasõjast pärisorjuse kaotamiseni*. Tartu: Ilmamaa, 2003, lk 238

61 *Ibid.* Lk 239-240

62 Jürjo, Indrek. *Liivimaa valgustaja August Wilhelm Hupel 1737-1819*. Tallinn: Riigiarhiiv, 2004, lk 477

63 Jürjo, Indrek. *Ideed ja ühiskond...*, lk 21

peamiselt baltisaksa ühiskonna haritumaid kihte, siis rahvavalgustuse väljundiks oli aga lugema õpetamise edendamine, maakeelse kirjanduse hulga suurendamine ja koolide rajamine nii maale kui linnadesse.<sup>64</sup>

Kuigi valgustusajastu lõpuks peetakse Prantsuse revolutsiooni ning romantismi ja rahvusluse tõusu algust, siis Baltikumis jäi valgustusideede mõju püsima veel ka 19. sajandi esimesel poolel.<sup>65</sup> Siinse hariduselu edendamise kõrgpunktiks valgustusideede taustal tuleks pidada Tartu Ülikooli taasavamist 1802. aastal. Lisaks majandustõusule ning linnade arengule oli siinse ülikooli taasavamise eelduseks kahtlemata valgustusideedest mõjutatud kohaliku aadli olemasolu, kelle materiaalsele abile sai Tartu Ülikooli avamine üleüldse võimalikuks.<sup>66</sup> Kuigi rajatud riigiülikoolina, jäi see siiski autonoomseks asutuseks, mida eristasid teistest Vene impeeriumi ülikoolidest väiksem teoloogiline kontroll ning suurem uurimis- ja õpetamisvabadus. See kõik sai teoks paljuski tänu Vene impeeriumi tollase valitseja Aleksander I valgustatud meelele ning esimesele Tartu Ülikooli rektorile Georg Friedrich Parrotile, kes seda osavalt ära kasutas ning siinsele ülikoolile soodsamaid tingimusi välja kauples.<sup>67</sup> Selgelt väljendas G.F. Parrot valgustuslikke vaateid ka oma kõnedes, kus ta rõhutas hariduse levitamise tähtsust ning pidas siinset ülikooli heaolu allikaks kõigile olenemata nende materiaalsest või sotsiaalsest olukorrast.<sup>68</sup> Ülikoolile lubati professoriteks kutsuda ka välisteadlasi, mis suurendas valgustuslike ideede kohalolu ja levikut veelgi.

1820. aastatel teisesid Aleksander I religioossed vaated, mis omasid teatavat mõju ka siinse akadeemilise õhkonna piiramisele: valitsuse poolt muutus soositumaks uuspietism, kuid samal ajal muutusid valgustusest mõjutatud ideed tõrjutuks.<sup>69</sup> Siiski suurendati Tartu Ülikooli eelarvet, mis lubas jätkuvalt tõsta ja arendada siinse õppetegevuse taset.<sup>70</sup> Sellest annab tunnistust ka tollane professorkond, kes oli meelestatud üpriski ambitsioonikalt, mitte piirdudes ainult kohaliku teadusmaastiku kujundamisega, vaid terve riigi ja ka Euroopa omaga.<sup>71</sup>

---

64 Vahtre, Sulev *et al.* *Eesti ajalugu IV...*, lk 257-263

65 Jüro, Indrek. *Ideed ja ühiskond...*, lk 23

66 Siilivask, Karl *et al.* *Tartu Ülikooli ajalugu 1632-1982. 2. köide, 1798-1918*. Tallinn: Eesti Raamat, 1982, lk 31

67 *Ibid.* Lk 37-41

68 *Ibid.* Lk 37-38

69 Jüro, Indrek. *Liivimaa valgustaja...*, lk 482

70 Vahtre, Sulev *et al.* *Eesti ajalugu V. Pärissorjuse kaotamisest Vabadussõjani*. Tartu: Ilmamaa, 2010, lk 290

71 Siilivask, Karl *et al.* *Tartu Ülikooli ajalugu...*, lk 77



## 2. 2. Karl Morgenstern kui valgustaja Tartu Ülikooli ja selle kunstimuuseumi juures

Lisaks füüsika-, loodusloo-, keemia- ja farmaatsiakabinetile ning observatooriumile, kliinikule, raamatukogule, anatoomikumile ja botaanikaiaiale oli 1802. aasta Tartu Ülikooli astutamiseaktis ette nähtud ka kunstimuuseumi rajamine, mis sai teoks aasta hiljem.<sup>72</sup> Idee peamiseks initsiaatoriks oli klassikalise filoloogia ja kunstiajaloo õppetooli juhataja Johann Karl Simon Morgenstern, kelle teeneks oli ka teadusliku raamatukogu rajamine ülikooli juurde. Muuseumi peamiseks eesmärgiks oli pakkuda illustratiivset õppematerjali just humanitaarteaduste üliõpilastele, eriti kunstiajaloo, esteetika ja arheoloogia ainetes, kuid sealseid eksponaate käisid kopeerimas ka joonistuskooli õpilased.<sup>73</sup> Laiemas plaanis oli kunstimuuseum Tartu Ülikooli juures justkui kohustuslik komponent nii tudengite kui ka kogu ühiskonna kasvatamise ja harimise tarvis – idee, mis Euroopas leidis oma väljenduse juba 18. sajandi keskpaigast levinud avalikes muuseumides. Kuigi mujal Euroopas oli uute muuseumide rajamine jätkuvalt tõusev trend ning oli igati loomulik, et ka ülikoolid rajasid õppe-eesmärkidel selliseid asutusi, siis tuleks siinse ülikooli kunstimuuseumi algust vaadelda mitte ainult valgustusideede tulemina, vaid kui kindlate isikute järjepideva töö produktina, kuna just tänu nende tegevusele sai võimalikuks siinse muuseumi asutamine ning kujundamine just antiikkunsti profiiliga institutsiooniks.

Kõige suuremat tähtsust omas klassikalise filoloogia professor Karl Morgenstern, kuna tema oli ülikoolimuuseumi idee algatajaks ja kokkuvõttes ka täideviijaks. Morgenstern oli kahtlemata tohutult mõjutatud valgustusideedest ning pidas oma kohuseks neid siinmail ka praktikasse rakendada.<sup>74</sup> Morgenstern võttiski töö Tartu Ülikoolis vastu just lootuses, et siin on võimalik alles kujunevat teadusmaastikku suunata, rakendades valgustusideid, sest seeläbi oli võimalik ühiskonda parendada ning edasi viia. Neid mõtteid kandis Morgenstern edasi loengutel üliõpilastele, mis keskendusid antiikkirjandusele, -kunstile ja esteetikale, ülikooli pidulikel üritustel kõnesid pidades, kus ta tavatses alati humanistlikke väärtusi rõhutada, aga ka erinevatesse kultuuriväljaannetesse artikleid kirjutades.<sup>75</sup> Tema aktiivse haridus- ja kultuurielu edendamise tunnistuseks oli Tartu Ülikooli raamatukogu asutamine ja komplekteerimine, kirjavahetuse pidamine kohaliku aadli ning siinsete teiste

72 Leppik, Lea ja Mägi, Reet. *Ülikoolimuuseumid – kellele ja milleks?* - Akadeemia 2009/4, lk 822

73 Siilivask, Karl *et al.* *Tartu Ülikooli ajalugu...*, lk 73

74 Kudu, Elsa. *K. Morgenstern valgustuslike ideede levitajana Liivimaal*. - Teadusliku Raamatukogu töid III, Tartu Riikliku Ülikooli toimetised, vihik 262, Tartu, 1970, lk 6

75 *Ibid.* Lk 7

valgustajatega, sh A.W. Hupeli ja O.W. Masinguga, lisaks valiti K. Morgenstern kuus korda filosoofia-matemaatika osakonna dekaaniks ning ta püüdis osaleda kõikvõimalike komisjonide töös, mis siinset elu arendasid.<sup>76</sup> Tema ametiolekuajal kujunes ülikooli raamatukogust üks esinduslikumaid ja rikkalikumaid Vene tsaaririigis, kuna Morgenstern seadis eesmärgiks koondada raamatukokku just kõige väärtuslikum ning uuem teaduskirjandus, mis hetkel saada oli. Tal õnnestus luua tähelepanuväärne institutsioon, mis täiendas nii üliõpilaste ja õppejõudude kui ka ülikoolist väljaspool seisvate huviliste teadmisi.<sup>77</sup>

K. Morgensterni tugev kunstihuvi panid kahtlemata aluse ka Taru Ülikooli muuseumi tekkele. Kunstikogumist oli tulevane muuseumi direktor harrastanud juba oma kodumaal Saksamaal, mil ta alustas gravüüride soetamist kuulsamate kunstiteoste järgi. Sama huvi jätkus ka Tartus, kus tema kogu täienes järjepidevalt uute maalide, joonistuste, müntide, kuid ka looduslike ja käsitöö esemetega, mille ta välisreisidelt kaasa ostis, tellis või kingituseks sai. Sarnase pühendumusega suhtus ta oma erakogu kõrval ka TÜ kunstmuuseumi komplekteerimisse, kus ta seadis eesmärgiks silmapaistva, tähtsa ning ilusa kollektsiooni moodustamise.<sup>78</sup> Just tänu rohketele tutvustele ja sidemetele nii siin kui ka välismaal õnnestus Morgensternil soetada väga palju ja erinevaid eksponaate. Kunstikogude kõrval kirjutas Morgenstern ka ise mitmeid teoseid ja artikleid kunstnikest, kunstikogudest ja üksikutest kunstiteostest.<sup>79</sup>

## **2. 3. Tartu Ülikooli kunstimuuseumi areng kuni 1858. aastani**

Tartu Ülikooli kunstimuuseum asus esimestel aastatel Karl Morgensterni korteris Raekoja platsil ning 1809. aastal, mil valmis ülikooli peahoone, koliti ka muuseum sealse aula kõrval olevatesse ruumidesse teisel korrusel.<sup>80</sup> Muuseumi kogu täienes jõudsalt ning kunstivarade seas olid õige pea esindatud nii joonistused, maalid, mündid, kipskoopiad, gemmivalandid, graafilised lehed kui ka etnograafilised esemed. Lisaks plaanipärasele

---

<sup>76</sup> Kudu, Elsa. *K. Morgenstern valgustuslike...*, lk 5

<sup>77</sup> Noodla, Kaja. *K. Morgenstern ja Tartu Ülikooli raamatukogu*. - Teadusliku Raamatukogu töid III, Tartu Riikliku Ülikooli toimetised, vihik 262, Tartu, 1970, lk 48-60

<sup>78</sup> Raid, Niina. *K. Morgensterni tegevus Tartu kunstiteoste kogujana ja kunsti mõistmise levitajana*. - Teadusliku Raamatukogu töid III, Tartu Riikliku Ülikooli toimetised, vihik 262, Tartu, 1970, lk 61-63

<sup>79</sup> *Ibid.* Lk 69-70

<sup>80</sup> Kukk, Inge et al. *200 aastat Tartu Ülikooli kunstimuuseumi. Valikkataloog*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2002, lk 11

ostudele rikastus muuseum tänu kingitustele ja annetustele nii Tartu Ülikooli enda õppejõudude, Venemaa valitsuse kui ka kohalike aadlike poolt.<sup>81</sup> Karl Morgensterni kui esimese kunstimuuseumi direktori ametiaeg kestis kuni 1837. aastani, selleks ajaks oli kogus umbes 14 000 museaali. Järgnevate muuseumi juhtide filoloogiadoktor Ludvig Prelleri ning professor Ludolf Eduard Stephani ajal jätkus samuti eksponaatide arvu kasv, mis paljuski tulenes asjalolust, et muuseumi eelarved olid piisavalt suured.<sup>82</sup> Silmapaistev lisandus kunstimuuseumile tuli just 1853. aastal, mil endise direktori K. Morgensterni pärandiga suurenes kogu 3000 kunstieseme võrra.<sup>83</sup> Niisiis iseloomustabki perioodi 1803.-1858. aastani Tartu Ülikooli kunstimuuseumi kujunemine ning märkimisväärne täienemine, samal ajal polnud see ettevõtmine kuigivõrd süstematiseeritud.<sup>84</sup> See aga viis olukorrani, kus kunstikogu kasvas ilmselgelt liiga suureks ning tekkis vajadus määratleda täpsemalt muuseumi funktsioon ning profiil.

## **2. 4. Ludwig Mercklin Tartu Ülikooli kunstimuuseumis**

Ludwig Mercklin asus kunstimuuseumi direktori ametikohta täitma 1851. aastal ning järgnev periood on ilmselt üks muuseumi kõige enam mõjutanud ja kujundanud ajajärke, võttes arvesse selle tänast ilmet. L. Mercklin oli alates 1835. aastast Tartu Ülikooli pedagoogilis-filoloogilise seminari üliõpilane. Ta oli töökas ning liikus oma õppe- ning teadustöös aina edasi, omandades nii magistri- ning 1844. aastal ka doktorikraadi.<sup>85</sup> Seejärel sai Mercklin välisreisi jaoks toetuse, mis läbi õnnestus tal külastada nii Saksamaad kui ka Itaaliat, kus ta tutvus nii kohalike muinsuste kui ka muuseumide ja raamatukogudega. 1851. aastal valiti ta Tartu Ülikooli kõnekunsti, klassikalise filoloogia, esteetika ja kunstiajaloo professoriks ning alates sellest algas tema tegevus ka kunstimuuseumi juures.<sup>86</sup>

Tartu Ülikooli kunstimuuseumi probleemiks oli sajandi keskpaigaks kujunenud eksponaatide üleküllus, ruumipuudus ja süsteemitus ning 1858. aastal otsustas ülikooli tollane kuraator G.F. Bradke kokku kutsuda komisjoni, et arutleda ning otsustada

---

81 Siilivask, Karl *et al.* *Tartu Ülikooli ajalugu...*, lk 73, 74

82 *Ibid.* Lk 113

83 Kukk, Inge *et al.* *200 aastat Tartu Ülikooli kunstimuuseumi...*, lk 11

84 Utter, Õie. *Tartu Ülikooli kunstivarade ajaloost*. - Tartu Ülikooli ajaloo küsimusi I. Tartu 1975, lk 72

85 Raid, Niina. *Ludwig Mercklin*. – Akadeemia, 1990 nr 10, lk 2142-2143

86 *Ibid.* Lk 2145

kunstimuuseumi edasise käekäigu üle.<sup>87</sup> Komisjoni, mille koosseisus olid lisaks Mercklinile veel K.E. von Liphardt, A. Tobien, F. Neue ja C. Rathlef, arutelude käigus otsustati, et muuseum spetsialiseerub antiikkunstile ning järgnevalt antakse ära kunstimuuseumi profiiliga mitte sobivad esemed ning soetatakse veel lisaks tähtsamatest antiikkteostest kipskoopiad.<sup>88</sup> Niisiis anti joonistuskoolile üle graafika-, joonistuste ja maalikogu, anatoomikum sai egiptuse muumiad ning etnograafilised ning arheoloogilised esemed läksid ülikooli kodumaa muististe muuseumile.<sup>89</sup> Kuigi ka K. Morgenstern oli kunstimuuseumile kipskoopiaid antiikkunstist soetanud, oli nende hulk siiski väike, märksa süsteemsemalt omandas ta näiteks gemmi- ja mündivalandeid.<sup>90</sup>

Komisjon koostas nimekirja, kuhu kanti nelikümmend teost koos kipsvalandite asukoha ja ostuhindadega, mida siinsele muuseumile soetada kavatseti.<sup>91</sup> Loend koosneb peaaesjalikult kõige tuntumatest ja silmapaistvamatest antiik-kunstiteostest mida peeti oluliseks näitematerjaliks arheoloogia ja kunstiajaloo tudengitele, näiteks Laokooni grupp, Surev gallialane, Niobe pea, Myroni Kettaheitja jne. Eraldi on välja toodud ka Parthenoni templi skulptuurid, mille hulgas on ära märgitud neli metoopi, kümme friisiplaati, hobusepea, Aglaurose ja Herse skulptuurigrupp ning Weberi pea, tuntud kui Weber-Laborde naise pea Parthenoni frontoonilt. Aglauros ja Herse on pärit Parthenoni lääneviilult, kuid säilinud neid ei ole ning nende olemasolu tõestuseks on vaid Jacques Carrey joonistused 17. sajandist ning mõni üksik fragment.<sup>92</sup> Seega ei oleks Mercklinil olnud kuidagi võimalik kahest Kekropsi tütrest koopiat saada. Kuigi hobuseid on Parthenoni viiludelt säilinud rohkem kui üks, siis kõige ilmekamaks peetakse just seda, mis asetses idaviilu paremas servas ning asub tänapäeval Briti Muuseumis; nimekirja koostades peeti ilmselt silmas just seda eksemplari. Metoopide ja joonia friisi plaatide juures pole ei asukoha ega teema kohta täpsustusi tehtud.

Neljakümnest kunstiteosest seitsmeteist on seega Parthenoni skulptuurid, mis tõestab, et antud teosed olid tol ajal olulise staatusega ja neid peeti väga ilmekateks näideteks Vana-Kreeka klassikalise perioodi kunstist ning neid sooviti ka siinse muuseumi ekspositsiooni.

87 Raid, Niina. *Tartu Ülikooli muuseumi ajaloost 1803-1917*. – Kunst, 1968, lk 35

88 EAA, f. 402, n. 5, s. 528, lk 17-18

89 Kuk, Inge *et al.* 200 aastat Tartu Ülikooli kunstimuuseumi..., lk 12

90 Anderson, Jaanika. *Enchantment of the casts – K. Morgenstern at the University of Tartu Art Museum (1803–1837)*. – Baltic Journal of Art History, Autumn 2011/Spring 2012, lk 335

91 EAA, f. 402, n. 5, s. 528, lk 18

92 Palagia, Olga. *Fire from Heaven: Pediments and Akroteria of the Parthenon*. – The Parthenon: From Antiquity to the Present. Jenifer Neils (koost.). Cambridge, New York etc: Cambridge University Press, 2005, lk 249

Samuti annab just Parthenoni kunstiteoste detailne väljatoomine aimu, et Antiik-Kreeka klassikalise ajajärgu üks arhitektuuri tippudest oli ka Tartu Ülikooli teadlaste meelest asendamatu tähtsusega ning selle templi eri osade skulpturaaldekoraatsioonid olid piisavalt mitmekesised, et luua adekvaatset kujutlust selle perioodi kunstikultuurist. Vastavalt komisjoni poolt tehtud ettepanekutele soovis L. Mercklin isiklikult võtta ette reisi Saksamaale, Prantsusmaale, Inglismaale ja Itaaliasse, et tutvuda kohalike kunstimuuseumite ja -kollektsioonidega ning tellida koha peal ka kipskoopiad antiikkunstiteostest.<sup>93</sup>

## 2. 5. Koopiad muuseumisse

Koopiade tegemise põhjuseid on mitmeid, olgu selleks siis imetus kellegi kunstiteoste vastu, nagu oli roomlastel Vana-Kreeka suhtes või vajadus luua ettekujutus tööst, mille originaal asub teises maailma otsas. Tänu rooma kopistidele teame, millised võisid olla Antiik-Kreeka silmapaistvamad teosed, nagu Myroni „Kettaheitja“ või Lysippose „Kaabitseja“, sama moodi tänu koopiadele said ja saab muuseumites tutvuda kunstiga, mis oli muidu liiga kaugel, hävinud või muul moel kättesaamatu.<sup>94</sup> Suurte meistrite teoste tundma õppimine ning kopeerimine on olnud oluline õppimismeetod kunstnikele ning antiikkunstiteoste koopiade olemasolu kunstiakadeemias oli seega väga tähtis, kuna kunstiõpilastel ei õnnestunud alati originaale näha ja uurida.<sup>95</sup> Koopiatel oli seega oluline praktiline roll täita maailmas, kus reisimine Itaaliasse või muuseumitesse Euroopas tähendas pigem pingutust nõudvat ettevõtmist. Niisiis saab ka Tartu Ülikooli kunstimuuseumi puhul rääkida just koopiade asendusväärtusest, mis seadis nende esmaseks funktsiooniks harida vaimu ja avardada silmaringi. Ka kõige mainekamad muuseumid kasutasid koopiaid originaalide puudumise tõttu, nende hulgas Briti Muuseum Londonis ja Peterburi Ermitaaž. Kuna muuseumi eesmärk oli eksponeerida kõige olulisemaid ja tähtsamaid teoseid, siis originaalide kättesaadavuse puudumisel oli ainsaks võimaluseks

---

<sup>93</sup> Raid, Niina. *Ludwig Mercklin*. Lk 2145

<sup>94</sup> Kreem, Tiina-Mall. *Suhtekolmnurk originaalid-koopiad-valandid 19. sajandi skulptuurikogus*. - Meistriteoste lummus. Koopia Eestis 19. sajandil. Anu Allikvee, Tiina-Mall Kreem, Anne Lõugas (koost.). Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2005, lk 45

<sup>95</sup> Macsotay, Tomas. *Plaster Casts and Memory Technique: Nicolas Vleughels' display of cast collections after the antique in the French Academy in Rome (1725-1793)*. - *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Rune Frederiksen ja Eckart Marchand (koost.). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010, lk 193-195

omandada koopiaid.<sup>96</sup> Taolise idee üheks suurejoonelisemaks näiteks on ka Charles Blanci loodud *Musée des copies* Prantsusmaal, mis pidi samuti sisaldama maailmas laiali olevate kuulsate kunstiteoste koopiaid, et tekitada niiviisi täiuslik kunstiajaloo käsitus; ideed ei viidud siiski lõpuni, kuna muuseum suleti 1873. aastal. Sarnaselt rajati ka Londoni Victoria ja Alberti Muuseumisse valandite õued, mille kollektsiooni kuuluvad kuulsamad kunstiteosed üle maailma.<sup>97</sup>

Koopiate abil oli võimalik luua ülevaatlik kogu, et tekitada terviklik arusaam kunstiajaloost. Lisaks skulptuuride kipskoopiatele olid 19. sajandi alguses väga populaarsed antiikkunsti tutvustamisel ka gemmi- ja mündivalandid, kuna need andsid väga mitmekülgse kujutluse antiikmaailma kultuurist nii religiooni, kunsti kui ka igapäevaelu kontekstis.<sup>98</sup> Tähtsal kohal olid ka reprodutseeriv graafika ning maalikoopiaid, mis samuti kujutasid kaasajal kõige olulisemaks ja silmapaistvamaks peetavaid kunstiteoseid, mida ka K. Morgenstern siinsele muuseumile omandas.<sup>99</sup> Kuid joonistused või graafilised lehed ei saanud ligilähedaseltki tabada seda muljet skulptuuriteosest, mida võis tekitada aga kolmemõõtmeline kipskoopia.

1860. aastal tegigi tollane kunstimuuseumi direktor L. Mercklin reisi välismaale ning tellis muuseumile kaks marmorvaasi ja seitsekümmend kuus kipskoopiat: kaheksateist täisfiguuri, seitse torsot, kakskümmend kaheksa büsti, kaks maski ja kakskümmend üks reljeefi, mille hulgas ka valandid Parthenoni templi marmoritest. Ta koostas detailse nimekirja koos tellitud teoste nimede ja ostukohaga.<sup>100</sup> Ülevaate vaadeldavast reisist annab Mercklin oma aruandes „An ein hochverordnetes Conseil der Universität Dorpat. Reisebericht des Professor L. Mercklin“.<sup>101</sup> Sellest selgub, et Mercklin ostis kipsvalandeid Berliini Kuninglikust Muuseumist ja kunstikaupmees Eichleri käest, tellimused tegi ta veel professor Zahnilt Berliinis, kunstikaupmees Vannilt Frankfurdis, kunstikaupmees Togniarellilt Stuttgardis ja Louvre'i muuseumist.<sup>102</sup> Aruandest nähtub, et välja valitud teoste saamiseks tuli teha tellimusi väga erinevatest ostukohtadest, kuna tihtipeale võis

96 Kukk, Inge. *Koopiaid, reproduktsioonid, originaalid. Tartu ülikooli kunstikogu kujunemisest.* - Meistriteoste lummus. Koopia 19. sajandil. Tiina-Mall Kreem (koost.). Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2007, lk 99

97 Levin, Mai. *Sündinud vajadusest ja vaimustusest.* - Meistriteoste lummus. Koopia Eestis 19. sajandil. Anu Allikvee, Tiina-Mall Kreem, Anne Lõugas (koost.). Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2005, lk 11-12

98 Kukk, Inge. *Koopiaid, reproduktsioonid, originaalid...*, lk 101-102

99 *Ibid.* Lk 102-103

100TÜR KHO, f. 55, n. 1, s. 51, lk 4-6

101TÜR KHO, f. 55, n. 1, s. 51

102*Ibid.* Lk 3

kaupmeestel olla väga piiratud valik kipskoopiaid. Mercklin toob välja ja kirjeldab probleeme, mis esinesid valandite soetamisel: ta tunnistab, et korraliku ja ülevaatliku kunstikogu komplekteerimine nõuab laialdasi kunstikaubandusalaseid teadmisi, pikka kogemust ja silmapaistvat majanduslikku kulutust, lisaks sellele pole mõnedest tähtsatest teostest valandeid, kuna originaalide omanikud ei võimalda vorme võtta ja vanemad vormid on kas ära kulunud või kadunud. Mercklin leiab, et valandikojad ja kunstikaupmehed ei taotle oma tegevuses tihtipeale teaduslikke eesmärke, vaid lähtuvad pigem dekoratiivsetest sihtidest. mille ülesandeks on kaasaja kunstiharrastajate ruume ja aedasad kaunistada, sest see on majanduslikult märksa tulusam ettevõtmine. Sellest tulenevalt on valandite selektsioon ja kvaliteet suhteliselt piiratud. Teiste probleemide seas toob ta välja ka transpordiolud: harvad laevasõidud ja pikad veovoovid, mille maksumus kujunes tihtipeale sama kalliks või isegi kulukamaks kui valandi hind ise, eriti kui tegemist oli mõõtudelt suurte ja raskete koopiatega.<sup>103</sup>

Oma teadmisi originaal-antiikkunstiteostest kaasaja kunstikollektsioonides avardas Mercklin järgmistes kohtades: Berliini Muuseumis, Dresdeni Jaapani Palees, Würzburgi Ülikooli muuseumis, Münchenis Glyptothekis, Nürnbergi Germaani muuseumis, Salzburgi kohalike rooma muististe muuseumis, Stuttgardi Ehituskunsti muuseumis, Kölni Wallrafi muuseumis, Bonni Ülikooli muuseumis, Braunschweigi Hertsogi muuseumis, Hannoveri Legationsraths Kestneri kollektsioonis, Londoni Briti Muuseumis, Pariisis Louvre'is.<sup>104</sup> Kipskoopiate kollektsioone antiigist nägi ta Berliini Muuseumis, Dresdeni Zwingeri lossis, Londoni Kristallpalees, ülikoolimuuseumides Bonnis, Leipzgis, Giessenis, Göttingenis, Würzburgis, Frankfurdis ja Hannoveris.<sup>105</sup> Niisiis sai Mercklin võrdlemisi laiaulatusliku ülevaate, millised trendid parasjagu maailma juhtivimates kunstikogudes ja -muuseumides valdavad olid ning ta tunnistab ka ise, et viimasest korrast kui ta Euroopa muuseume külatas 1846. aastal, oli märkimisväärselt palju muutunud: juurde oli tekkinud palju uusi muuseume ning vanad olid täienenud uute eksponaatidega.<sup>106</sup> Reisi vältel veendus Mercklin, et pea igal saksa ülikoolil on oma kipskogu arheoloogia ja kunstiajaloo õppetöö näitlikustamiseks ning eriti silmapaistev nende hulgas oli just Bonni ülikooli oma. Nii sai ta tõestust sellele, et ülikoolide kunstimuuseumid on õppetegevuse lahutamatud osad ning

---

103TÜR KHO, f. 55, n. 1, s. 51, lk 2-3

104Ibid. Lk 6-7

105Ibid. Lk 7-8

106Ibid. Lk 6

neid tuleb komplekteerida võimalikult ilmekate teostega, lisaks õppis ta tundma nende muuseumite eksponeerimise põhimõtteid, süstematiseeritust ning väljapanekut. Aruandest ilmneb, et Mercklin täitis, kuid samas ka lisas ja muutis juba eelnevalt komisjoni poolt kinnitatud nimekirja, kuhu kuulus 40 teost erinevatest antiikkunsti ajaetappidest.<sup>107</sup> See tulenes ilmselt paljuski sellest, et Mercklin nägi alles koha peal, mis teosed olid kõige olulisemad ning millised ka tegelikkuses kättesaadavad ning kvaliteetsed olid. Kokkuvõttes saab öelda, et Mercklini reisi tähtsus ei seisnenud mitte ainult kunstimuuseumile uute teoste soetamises, vaid ta tõi endaga kaasa kõik selle, mida ta Euroopa kunstikeskustes näinud ja tajunud oli, sh suundumused kunstimaitses, -kogumises ja õppetöös.

Esimesed tellitud kipsvalandid saabusid muuseumisse 1860.-1862. aastatel ning nende teoste paigaldamise järel avati muuseum ka laiemale publikule, sh ülikooliga mitte seotud inimestele.<sup>108</sup> Selle tarvis palgati muuseumile ka assistent, kelle ülesanne oli külastajaid teenindada, lisaks oli üldsusele määratud ka kogu tutvustavad loengud.<sup>109</sup> 1863. aastal aga lõppes L. Mercklini ametiaeg muuseumis ning tema järglaseks sai professor Ludwig Schwabe, kelle eestvedamisel hangiti muuseumile antiikseid maalitud vaase, mille hulgas ka Vana-Kreeka punase- ja mustafiguurilised vaasid. Muuseumis jätkusid kunstialased loengud ja ettekanded. 1868. aastal anti muuseumikogust ära maalid, vaselõiked, joonistused ja etnograafilised esemed, mis tähendas ühtlasi seda, et muuseum muutuski ainult antiikkunsti profiiliga asutuseks.<sup>110</sup> Samal aastal kolis kunstimuuseum oma uutesse ruumidesse ülikooli peahoone vasakus tiivas, kus ta asub tänaseni. Järgnevad muuseumijuhid professorid Eugen Petersen (1873-1879), Georg Löschke (1879-1889) ja Vladimir Malmberg (1890-1907) jätkasid juba oma eelkäijate rada, tellides juurde nii kipsvalandeid kui ka teisi antiikesemeid ning 19. sajandi lõpuks oli kujunenud Tartu Ülikooli kunstimuuseumist üks rikkalikuma ekspositsiooniga muuseume teiste Vene ülikoolide sarnaste asutuste seas.<sup>111</sup> Järgnevas sihiks saigi niisiis olemasolevate varade analüüsimine ning teaduslik läbitöötamine, see kõik jäi aga juba järgnevasse sajandisse.<sup>112</sup>

---

107TÜR KHO, f. 55, n. 1, s. 51, lk 4

108Raid, Niina. *Tartu Ülikooli muuseumi ajaloost...*, lk 36

109Siilivask, Karl. *Tartu Ülikooli ajalugu...*, lk 114

110Raid, Niina. *Tartu Ülikooli muuseumi ajaloost...*, lk 37

111Siilivask, Karl *et al.* *Tartu Ülikooli ajalugu...*, lk 145

112Raid, Niina. *Tartu Ülikooli muuseumi ajaloost...*, lk 38-39



### 3. Lord Elgini marmorid ja koopiad

#### 3. 1. Parthenoni tempel ja skulptuurid

450. aastatel eKr algas Vana-Kreeka linnas Ateenas suurejooneline ehitustegevus, et taastada linna hiilgus pärast laastavaid Pärsia sõdu. Esmatähtsaks kujunes just Akroplise hoonetekompleksi üles ehitamine, mida pidi lisaks teistele templitele kroonima jumalanna Athena Parthenosele pühendatud tempel, lühendatult Parthenon. Selle ehitus kestis ilmselt 447. aastast kuni 438. aastani eKr, kuigi ettevalmistused selleks olid alanud juba ligi kolm aastat varem.<sup>113</sup> Templi autoreid ei teata kindlalt, kuid üldiselt peetakse arhitektideks Iktinost ja Kallikratest, esimene neist tegeles pigem kujunduse nüanssidega ning teine ehitustehniliste küsimustega. Kunstnik Pheidias peetakse templi ehitustööde ülevaatajaks ning dekoratsioonide eest vastutajaks, seda nii ehitise sees kui ka väljas.<sup>114</sup> Hoonel polnud ainult templi funktsioon, vaid see oli kui monument, mis tähistas võitu Pärsia sõdades ja sealjuures Ateena linna jõukust ning võimu. Templit kasutati ka varakambrina Ateena Mereliidu tarvis.<sup>115</sup> 6. sajandil pKr muudeti Parthenon Neitsi Maarjale pühendatud kristlikuks kirikuks. 1456. aastal langes Ateena Osmanite impeeriumi võimu alla ning tempel muudeti mošeeks, millele lisati minarett, kuid hoonet ennast ümber ei kujundatud. Rängalt sai Parthenon kahjustada 1687. aastal, mil veneetslased piirasid Ateena linna ning sõjategevuse käigus sai tempel kahurikuuli tabamuse. Seetõttu on väga olulise tähtsusega prantsuse kunstniku Jacques Carrey joonistused templist 1674. aastal, tänu millele tunneme paljuskki seda, mida kujutati friisidel ja viiludel ning millises järjestuses.<sup>116</sup>

Parthenoni skulpturaaldecoratsioonid moodustuvad dooria friisi metoopidest, joonia friisist templi naose välisküljel, kahe viilu skulptuurigruppidest, akroteeridest ja Athena Parthenose kujust templi sees. Athena Parthenose kuju on hävinud ning samuti on vähe teada akroteeride kujundusest, kuna neist on alles mõni üksik fragment.<sup>117</sup> Dooria friisi

<sup>113</sup>Jenkins, Ian. *Greek architecture and its sculpture in the British Museum*. London: The British Museum Press, 2006, lk 76

<sup>114</sup>Barletta, Barbara A. *The Architecture and Architects of the Classical Parthenon*. - The Parthenon: From Antiquity to the Present. Jenifer Neils (koost.). Cambridge, New York etc: Cambridge University Press, 2005, lk 88

<sup>115</sup>Campbell, Gordon. *The Grove encyclopedia of classical art and architecture. Vol I*. New York, 2007, lk 195-196

<sup>116</sup>Stewart, Andrew. *Greek Sculpture: An Exploration, Vol I*. New Haven: Yale University Press, 1990, lk 151

<sup>117</sup>Palagia, Olga. *Fire from Heaven...*, lk 253

metoode, millede suurus on umbes 1,2 korda 1,3 meetrit, oli kõigil neljal küljel kokku 92 ning need on teostatud kõrgreljeefis. Temaatiliselt kujutasid need lääneküljel amatsoonide võitlust kreeklastega, põhjas Trooja sõda, idas jumalate võitlust gigantidega ja lõunas kentauride heitlust kreeklastega. Suur osa metoopidest peale lõunakülje omade on hävinenud või on need täiesti loetamatud. Selle peamiseks põhjuseks on templi muutmine kristlikuks kirikuks, millega kaasnes nende dekoratsioonide rikkumine, mis viitasid paganlusele või ei sobinud muul viisil kristliku sisuga kokku, seetõttu on näiteks lõunakülje metoobid võrdlemisi hästi säilinud, kuna neid võis tõlgendada kui hea ja kurja võitlust.<sup>118</sup> Briti Muuseumis asub 15 metoopi lõunaküljelt<sup>119</sup>, 32 originaalmetoopi asetseb senimaani Parthenoni templil, osa Ateena Akropolise muuseumis, lõunakülje metoopide fragmente leidub veel Müncheni, Kopenhageni, Würzburgi ja Pariisi muuseumites.<sup>120</sup>

Idaviil kujutas ilmselt jumalanna Athena sündi, kuid vandalismi tõttu on skulptuuridest säilinud ainult viilu otste osad, mis asuvad taaskord Briti Muuseumis: jumal Helios vasakust nurgast, kaks hobust vasakust nurgast, lamav mees Dionysus/Theseus, kaks istuvat naisfiguuri vasakul, liikuv seisev naisefiguur, parema poole seisva naise torso, kolmest istuvast naisest koosnev grupp, hobuse pea paremast äärest. Tegemist on kuulsaima hobusepeaga Parthenoni templilt, kuna see on väga ekspressiivne ja detailselt töödeldud loom ning on üks neljast hobusest, kes vedas kuujumalanna Selene kaarikut.<sup>121</sup> Ateena Akropolise Muuseumis asuvad parema ääre ühe figuuri torso, ilmselt jumalanna Selene ja kolme hobuse pea fragmendid.<sup>122</sup> Templi läänepoolne viil kujutas jumalanna Athena ja Poseidoni võitlust Atika valdamise pärast. Viil oli suurepäraselt säilinud kuni 1674. aastani, mil plahvatuse tagajärjel kompositsioon hävis ning sealset skulptuurigruppi tuntakse peamiselt ainult Jaques Carrey joonistuste põhjal. Vaatamata sellele on kõikidest figuuridest siiski säilinud detaile nii palju, et on võimalik rekonstrueerida algne kompositsioon. Briti Muuseumis asuvad jumalanna Athena torso, Ilisose jõe personifikatsioon noore lamava mehe näol ning naise figuur, ilmselt õhu ja atmosfääri

<sup>118</sup>Schwab, Katherine A. *Celebrations of Victory: The Metopes of the Parthenon*. - The Parthenon: From Antiquity to the Present. Jenifer Neils (koost.). Cambridge, New York etc: Cambridge University Press, 2005, lk 165-166

<sup>119</sup>Briti Muuseumis asuvate Parthenoni templi dooria friisi metoopide detailsemat loendit vt kataloogist Smith, Arthur Hamilton. *A catalogue of sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*. Vol. 1, London: Trustees, 1892, lk 132-145

<sup>120</sup>Schwab, Katherine A. *Celebrations of Victory...*, lk 166

<sup>121</sup>Jenkins, Ian. *Greek sculpture and its sculpture...*, lk 91

<sup>122</sup>Briti Muuseumis asuvate Parthenoni templi idaviilu skulptuuride detailsemat loendit vt kataloogist Smith, Arthur Hamilton. *A catalogue of sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*. Vol. 1, London: Trustees, 1892, lk 101-116

jumalanna Iris<sup>123</sup>, teised osad asuvad Ateenas, nagu viilu kesksete figuuride Poseidoni ja jumalanna Athena fragmendid.<sup>124</sup> Lisaks on viiluelemente ka Louvre'i muuseumis Pariisis, nt Weber-Laborde pea.<sup>125</sup>

Joonia friis, mis kaunistab templi naose väliskülge, on umbes 160 meetrit pikk ning on teostatud madalreljeefis. Friis kujutab protsessiooni panatenaiade pidustuste ajal, mis algab friisi edelaosast ning hargneb siis kaheks ning suundub põhjaseina friisil kujutatud jumalate juurde, kelle vahel omakorda toimub riitus, kus jumalanna Athenale pühendatud peplost volditakse: peamine tõend sellest, et tegemist on just panatenaiade pidustusega.<sup>126</sup> Rongkäigus osalevad ratsanikud, kaarikujuhid, muusikud ning andameid kandvad kreeklased, kes kõik on kujutatud viisil, mis tekitab vaatajas illusiooni ruumisügavusest ja liikumisest. Friisil on õnnestunud vältida monotoonsust ning kunstlikku kompositsiooni vaatamata sellele, et kujutatud on üpriski ühetaolist tegevust. Ligi 80 protsenti joonia friisist on säilinud, kuid see on osaliselt väga kahjustunud. Suurem osa sellest asub Briti muuseumis<sup>127</sup>, Ateena Akropolise muuseumis on 40 reljeefi, üks Pariisis Louvre'i muuseumis ning üksikuid fragmente leidub ka Rooma, Viini ja Heidelbergi muuseumites.<sup>128</sup>

### 3. 2. Lord Elgini marmorid

Thomas Bruce, seitsmes Elgini krahv, oli šoti päritolu aadlik, kes alates 1799. aastast töötas Inglismaa suursaadikuna Konstantinoopolis, Ottomani Impeeriumis, mis tol ajal kontrollis ka Kreekat. See andis talle võimaluse omandada suurel hulgal antiikesemeid, sealhulgas skulptuure ja teisi arhitektuurifragmente Parthenoni, Erechtheioni ning Nike templilt Ateenas. 18. sajand oli selgelt muutnud ning avardanud kaasaegsete arusaama neid ümbritsevatest kultuurimälestistest, mis tähendas sealjuures ka vastutustunde kasvu

---

<sup>123</sup>Briti Muuseumis asuvate Parthenoni templi lääneviilu skulptuuride detailset loendit vt kataloogist Smith, Arthur Hamilton. *A catalogue of sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*. Vol. 1, London: Trustees, 1892, lk 116-132

<sup>124</sup>Jenkins, Ian. *Greek sculpture and its sculpture...*, lk 93

<sup>125</sup>Palagia, Olga. *Fire from Heaven...*, lk 226

<sup>126</sup>Jenkins, Ian. *Greek sculpture and its sculpture...*, lk 95-96

<sup>127</sup>Briti Muuseumis asuvate Parthenoni templi joonia friisiplaatide detailset loendit vt kataloogist Smith, Arthur Hamilton. *A catalogue of sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*. Vol. 1, London: Trustees, 1892, lk 145-193

<sup>128</sup>Neils, Jenifer. „*With Noblest Images in All Sides*“: *The Ionic Frieze of the Parthenon*. – The Parthenon: From Antiquity to the Present. Jenifer Neils (koost.). Cambridge, New York etc: Cambridge University Press, 2005, lk 200

nende suhtes.<sup>129</sup> Kuigi Lord Elgini tegevus marmorite toomisel oma kodumaale on väga vaidlusttekitav, siis kahtlemata saab üheks tema motiiviks pidada soovi muuta Vana-Kreeka kunst kõigile eurooplastele nähtavaks ja uuritavaks.

Alguses plaanis Elgin teha vaid joonistusi arhitektuuriehitistest Ateena Akropolisel, et edendada niiviisi teadmisi Vana-Kreeka kunstist Inglismaal. Elgin palkas arhitekt Thomas Harrisoni oma kaaskonda, kes soovitas tal võtta vorme Kreeka templite detailidest Ateenas. Elginile see mõte meeldis ning lisaks vormidevõtjatele otsustas ta ka joonistajad palgata.<sup>130</sup> Esialgu ei lastud Elginit ega tema kaaskonda Akropolisel, kuid tänu soodsatele poliitilistele oludele õnnestus Elginil sinna 1801. aastal pääseda.<sup>131</sup> Elgini kaaskond tegi joonistusi, võttis koha peal vorme ning kopeeris inskripsioone. Kuna käsitletaval ajaperioodil oli Ateena linn praktiliselt külaks muutunud, siis varitses oht, et antiikmälestiste marmor tassitakse minema ehitusmaterjali tarvis.<sup>132</sup> See viis aga nii Elgini kui ka tema kaaskonna mõttele, et templi osade joonistamise ja vormide võtmise asemel tuleks need üldse eemaldada. Elgini kaaskonna liige Philip Hunt koostas Türgi võimudele ametliku kirja, mis pidi lubama skulptuurielementide eemaldamise Ateena Akropolisel templilt. Peamiseks argumendiks oli fakt, et kohalikud oleksid need muidu nagunii hävitanud. Saamaks kinnitust antud loale tehti rohkeid kingitusi Türgi valitsejale.<sup>133</sup> Nii alustaski Elgin 1801. aastal esimeste marmorite ära võtmist Parthenoni templilt. Viimane saadeti marmoritega läks Inglismaa poole tee 1811. aastal.

Elgin tõi endaga Parthenoni templist kaasa 15 dooria friisi metoopi, 17 figuuri ja fragmente viiludelt, 67 joonia friisiplaati, millede tagumine pool saeti maha, et kergendada lasti, seetõttu läksid nii mõnedki plaadid transportimisega pooleks.<sup>134</sup> Lisaks veel Ateena Akropolisel Erechtheioni templi karüatid, neli friisiplaati Athena Nike templilt ning fragmente arhitektuurielementidest kõigist nimetatud templitest ning väravaehitiselt. 1807. aastal avas Elgin oma aias piiratud ajaks hoone, kus ta eksponeeris eemaldatud skulptuure. Marmorid muutusid kiiresti populaarseks, joonistused ja vormid olid vähetähtsad.<sup>135</sup> Elgin tahtis selle kollektsiooni Briti valitsusele müüa, et neid siis Briti Muuseumis eksponeerida,

---

129Jokilehto, Jukka. *Arhitektuuri konserveerimine...*, lk 73-74

130Scott, Jonathan. *The Pleasures of Antiquity...*, lk 220

131*Ibid.* Lk 221

132Miller, Edward. *That Noble Cabinet. A History of the British Museum*. London: Andre Deutsch, 1973, lk 103

133Scott, Jonathan. *The Pleasures of Antiquity...*, lk 222

134Neils, Jenifer. *The Parthenon. From Antiquity...*, lk 4

135Scott, Jonathan. *The Pleasures of Antiquity...*, lk 225

kuid too pidas Elgini pakutud hinda liiga kõrgeks ja esialgu jäi müük katki.

Elgin teadis, kui väärtuslik tema toodud kollektsioon oli ning hindas oma töö ja vaeva hinnaks £62,400. Siiski pakkus valitsus Elginile vaid pool sellest, mida ta küsis, tuues peamiseks põhjuseks kehva majandusliku olukorra sõjajärgsel perioodil<sup>136</sup> ning lõplikuks summaks kuulutati £35,000, mis tegelikkuses kattis vaid marmorite endi väärtuse, samal ajal ignoreerides kulusid nende saamiseks.<sup>137</sup> Briti parlamendi komitee leidis, et marmorid on omandatud õiguspäraselt ning Lord Elgin ei kuritarvitanud oma ametipositsiooni Türgis. Esimest korda eksponeeriti avalikult Lord Elgini marmoreid Briti Muuseumis 1817. aastal, millel oli suur mõju: aina enam hakati tähtsustama Vana-Kreeka kunsti ja eriti klassikalist perioodi.<sup>138</sup> Parthenoni skulptuure peeti parimateks näideteks antiigist, mis olid väärtuslikud nii õppematerjalina kui ka hea maitse kujundajatena.<sup>139</sup> Ka tollane itaalia päritolu skulptor Antonio Canova pidas Elgini marmoreid nii olulisteks meistriteosteks, et keeldus nende restaureerimisest, pidades seda „pühaduserüvetamiseks“.<sup>140</sup> Ta pidas oluliseks säilitada marmorite välispind sellisena nagu see on, kuna see väljendas Canova meelest originaalide olemust.<sup>141</sup>

### 3. 3. Originaalid ja koopiad muuseumis

Nii nagu kõik Elgini marmorid pole Parthenoni skulptuurid, nii pole ka kõik Parthenoni skulptuurid Elgini marmorid, mis tähendab seda, et antud templi detailid on maailma eri muuseumites laiali. Kuigi suurem osa asub nendest siiski Briti Muuseumis ja Ateena Akropolise muuseumis. Olgu veel ära nimetatud Louvre Pariisis, Glyptothek Münchenis, National Museum Kopenhagenis, Würzburgi ülikooli kogu, Vatikani Muuseum ning Kunsthistorisches Museum Viinis, millede ekspositsiooni samuti üksikud skulptuurielemendid Parthenoni templilt kuuluvad. Vaatamata sellele, et Briti Muuseumis asus väga suur osa Vana-Kreeka klassikalise perioodi arhitektuuri ja skulptuuri tippteosest – Parthenonist, hankis ka muuseum pärast Lord Elgini kollektsiooni soetamist endale

---

<sup>136</sup>Scott, Jonathan. *The Pleasures of Antiquity...*, lk 228

<sup>137</sup>Miller, Edward. *That Noble Cabinet...*, lk 106

<sup>138</sup>Scott, Jonathan. *The Pleasures of Antiquity...*, lk 229-230

<sup>139</sup>*Ibid.* Lk 226

<sup>140</sup>Jokilehto, Jukka. *Arhitektuuri konserveerimise...*, lk 106

<sup>141</sup>Myssok, Johannes. *Modern Sculpture in the Making: Antonio Canova and plaster casts. - Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present.* Rune Frederiksen ja Eckart Marchand (koost.). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010, lk 287

puuduolevatest detailidest valandeid, et nende abil täiustada juba olemasolevat. Nii täieneski ekspositsioon sedamööda, kuidas õnnestus Kreekas vorme võtta.<sup>142</sup> Kuid kogusse jõudis ka väiksemal määral originaale: enamasti üksikud fragmendid, mille reisijad olid Ateenast kaasa toonud.<sup>143</sup> Originaalskulptuurikogu täiendamine koopiatega oli kaasaegsete meelest väga oluline, kuna Briti Muuseum kandis teatavat vastutust: omades suurt osa originaale, pidi muuseum tegema kõik endast oleneva, et tekitada terviklik pilt ja arusaamine antud teoste kompositsioonist ja olemusest, mida sai nüüd teostada ainult kipsvalandite abil. Taolist suundumust toetas ka fakt, et Ateenas polnud tol ajal veel sellist asutust, mis oleks eksponeerinud Parthenoni marmoreid, mida pidevalt aga juurde leiti.<sup>144</sup> 20. sajandi alguses oli Briti Muuseumi Elgini ruumis eksponeeritud teostest 60 protsenti originaalid ning ülejäänud olid koopiad.<sup>145</sup> Koopiad kõrvuti originaalidega jäi siiski ajutiseks nähtuseks, kuna juba 1930. aastatel eemaldati need uue lähenemise tõttu, mis tähtsustas originaali enam kui koopiat.<sup>146</sup>

Lisaks tegi Briti Muuseum ka enda kollektsioonist vorme ja valandeid, mida müüdi teistele muuseumitele ja asutustele. Muuseumi eesmärk polnud siiski pakkuda nii laialdast valanditegemise teenust, nagu see oli tol ajal Louvre'i muuseumis.<sup>147</sup> Ka Berliinis rajati 1840. aastal riiklik töökoda kipsvalandite tegemise tarvis võrdlemisi mahukates kogustes.<sup>148</sup> Londonis töötasid 19. sajandil enamasti just itaalia päritolu valandimeistrid<sup>149</sup> ning ka Briti Muuseum palkas koopiate tegemiseks tihti just itaallased, kelle ametinimeks *formatore*.<sup>150</sup> Lord Elgini marmoritelt võeti vormid, millest tehti valandid ning nendelt omakorda võeti vormid, millest tehtud valandid siis tellimuste täitmiseks läksid: eesmärgiks oli originaalskulptuuride parima säilimise tagamine. Vaatamata sellele, et muuseumi valandikoda teenis 19. sajandi vältel pigem kahjumit, oli selle roll Parthenoni templi skulptuuride levikul Euroopas võtmetähtsusega.<sup>151</sup>

142Jenkins, Ian. *Aquisition and Supply of Casts of the Parthenon Sculptures by the British Museum* – The Annual of the British School at Athens, vol. 85/1990, lk 89

143Smith, Arthur Hamilton. *A catalogue of sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*. Vol. 1, London: Trustees, 1892, lk 7

144Jenkins, Ian. *Aquisition and Supply of Casts of the Parthenon Sculptures...*, lk 93

145Ibid. Lk 101

146Ibid. Lk 89

147Ibid. Lk 103

148Kreem, Tiina-Mall. *Suhtekolmnurk originaalid-koopiad-valandid...*, lk 46

149Malone, Peter. *How the Smiths Made a Living*. - Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Rune Frederiksen ja Eckart Marchand (koost.). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010, lk 165

150Jenkins, Ian. *Aquisition and Supply of Casts of the Parthenon Sculptures...*, lk 108

151Ibid. Lk 109

### 3. 4. Elgini marmorite koopiad Tartu Ülikooli kunstimuuseumis

Nagu eelnevast osast selgus, siis Tartu Ülikooli kunstimuuseum orienteerus 19. sajandi keskpaigas ainult antiikkunstile ning samal ajal otsustati lisaks teistele olulistele antiikteostele soetada siia ka teatud hulk Parthenoni templi dekoratsioonide kipskoopiaid, mis olid Euroopas tuntust kogunud just tänu Elgini marmoritele Briti Muuseumis. Kuigi esimene Elgini marmori kipskoopia kuulus muuseumile juba 1827. aastast<sup>152</sup>, siis nende eesmärgipärane omandamine algas just Ludwig Mercklini tegevusega muuseumi direktorina ning tema 1860. aastal ette võetud komandeeringu tulemusel Euroopasse, mil ta soetas kogusse nii valandeid Parthenoni templi reljeefidest kui ka viiluskulptuuridest. Niisiis on Mercklini tähtsust klassikalise Antiik-Kreeka kunsti, kuid ka laiemalt kogu antiikkunsti tutvustaja ja populariseerijana keeruline ülehinnata, kuna just tema võttis ette praktilised sammud, et luua siia näitlik kipsvalandite kogu.

Kui 1858. aasta komisjon määratles neljakümne antiikkunstiteose hulgas ära Parthenoni templi neli metoopi, kümme friisiplaati ning kolm skulptuuri viiludelt, siis Mercklin soetas oma reisil neist siiski vaid neli friisiplaati, ühe metoobi ning viiludelt hobusepea ning Weber-Laborde naise pea.<sup>153</sup> Alles järgnevatel aastakümnetel lisandus neid muuseumi kollektsiooni pidevalt juurde ning viimane Elgini marmori kipskoopia jõudis kunstimuuseumi kogusse veel 1920. aastal kingitusena K.E. von Lipharti kollektsioonist.<sup>154</sup>

Kokku on seega muuseumis Elgini marmorite kipskoopiaid 17: viis Parthenoni templi viiluskulptuuri, üksteist joonia friisi reljeefi ning Erechtheioni templi karüatiid, lisaks üks vähendatud suuruses viiluskulptuuri koopia Parthenonilt. Ülejäänud kipskoopiad on tehtud originaalidelt, mis ei kuulu Elgini kollektsiooni ning nendeks on kuus joonia friisi reljeefi, üks metoop dooria friisilt ja üks viiluskulptuur Parthenoni templilt, lisaks veel reljeef Nike templi balustraadilt. See kõik teeb kokku üpriski ilmeka kogu, mis annab tunnistust, et ka Tartu Ülikooli kunstimuuseumis püüti luua võimalikult terviklikku ning mitmekesist

152R. von Stackelbergi kingitud kipskoopia Parthenoni templi lääneviilu skulptuurist, mis kujutab lamava mehe torsot.

153Tartu Ülikooli kunstimuuseumi tulmeraamat: *Verzeichniss des Museums der Kunst der Kaiserlichen Universität zu Dorpat, Dritter Band. Gemälde und Handzeichnungen, Daktyliothek; Arbeiten in Mosaik, Elfenbeine & in Marmor und Alabaster; Gypsabgüsse; Ägyptische, Griechische und andere Alterthümer*, Dorpat, 1808, lk 347, 349-350

154Tartu Ülikooli kunstimuuseumi sedelkataloogi kaart S 337

kujutlust Vana-Kreeka kunstist Ateena Akropolise arhitektuuriteoste näitel, mis tähendas ühtlasi seda, et kipskoopiaid ei tellitud mitte ainult ühe originaalikogu eksemplaridest, vaid lisaks Elgini kollektsioonile Briti Muuseumis, kus tol hetkel väga suur osa nendest asus, ka Louvre'i muuseumi ning Ateenas leiduvate originaalide omadest.

Järgnevalt toob siinkirjutaja välja kõik Tartu Ülikooli kunstimuuseumi kogus leiduvad Elgini marmorid ning terviklikkuse huvides on ära toodud ka koopiad, mis ei kuulu Elgini marmorite hulka, kuid on Parthenoni ja Nike templite osad. Kunstimuuseumi eksponaate puudutavad andmed pärinevad muuseumi tulmeraamatust „Verzeichniss des Museums der Kunst der Kaiserlichen Universität zu Dorpat, Dritter Band. Gemälde und Handzeichnungen, Daktyliothek; Arbeiten in Mosaik, Elfenbeine & in Marmor und Alabaster; Gypsabgüsse; Ägyptische, Griechische und andere Alterthümer“ (Dorpat, 1808, käsikiri asub Tartu Ülikooli kunstimuuseumis), kus pole aga alati aastaarve juurde märgitud ning objektide omandamine muuseumile on dateeritav seega ainult sissekannete eri käekirjade järgi, kes parasjagu muuseumi direktoriks oli. Samuti on kasutatud veel kunstimuuseumi sedelkataloogi ja Ernst Felsbergi koostatud kataloogi „Гипсовые слепки Музея изящных искусств при Императорском Юрьевском университете“. Kipskoopiate numbrilised viited tulenevad Tartu Ülikooli kunstimuuseumi sedelkataloogist, mis omakorda lähtuvad Felsbergi kataloogi nummerdusest, kuid lahknevad friisi reljeefide juures.

### **3. 4. 1. Elgini marmorite kipskoopiad**

S 6. Mehe torso Parthenoni lääneviilu vasakust nurgast, kingitud muuseumile 1827. aastal R. von Stackelbergi poolt. Muuseumis olev kipsvaland sai transportimisel kahjustada ning võrreldes originaaliga puuduvad sellel mõlemad jalad ning vasak käsi koos keebiga. Skulptuur kujutab lamavas asendis noormeest, kes toetub vasakule kaele, kuna figuuri pea puudub, võib vaid oletada, et see oli pööratud vasakule, et vaadelda keskel toimuvat. Oma voolava asendiga annab teos tunnistust, et kujutatud on ilmselt jõe jumalat. Antud skulptuuri näol on tegemist Ilissose või Eridanose jõe personifikatsiooniga.<sup>155</sup> Figuur on meisterlikult modelleeritud, kus nii keha anatoomia kui ka kanga kujutamine loob illusiooni jõe voolamisest, ilma, et jõe üldse oleks kujutatud.

---

<sup>155</sup>Palagia, Olga. *Fire from Heaven...*, lk 247



S 32. Hobusepea Parthenoni idaviilult. Kipsvaland on valmistatud G. Eichleri töökojas, ning muuseumisse jõudis direktor L. Mercklini ajal. Käesolev hobusepea asus idaviilu paremas servas ning loom on üks neljast hobusest, kes veab kuujumalanna Selene kaarikut.

S 312. Joonia friisi reljeef Parthenoni idaküljelt. Kipsvaland on valmistatud Berliini Kuningliku Muuseumi valandikojas, ning saabus muuseumisse E. Peterseni ajal. Valand on võrdlemisi halvasti loetav ning figuuride pead puuduvad. Reljeef kujutab protsessioonil osalevaid noori neiusid liikumissuunaga paremale, kes kannavad paremas käes kannusid.

S 313. Joonia friisi reljeef Parthenoni idaküljelt, järg S 312-le. Kipsvaland on valmistatud Berliini Kuningliku Muuseumi valandikojas, ning saabus muuseumisse E. Peterseni ajal. Reljeefil on kujutatud kahte tüdrukut, kellel pole midagi käes ning nad järgnevad laias mantlis mehele, kes omakorda viipab ees olevale noormehele; figuuride näod on kahjustunud.

S 316. Joonia friisi reljeef Parthenoni idaküljelt. Kipsvaland on valmistatud Berliini Kuningliku Muuseumi valandikojas, ning saabus muuseumisse E. Peterseni ajal. Reljeef kujutab kolme seisvat meest, kes toetuvad kepile, esimene neist on vana ja habemega ning on pöördunud näoga noormehe poole, kolmas mees on samuti pöördunud noormehe poole; figuuride pead on kahjustunud.

S 317. Joonia friisi reljeef Parthenoni idaküljelt. Kipsvaland on valmistatud Berliini Kuningliku Muuseumi valandikojas, ning saabus muuseumisse E. Peterseni ajal. Reljeef kujutab ateenlast, kes on pöördunud näoga vasakul oleva noormehe poole (kujutatud reljeefil S 316), talle järgnevad istuvad jumalad: Hermes, kelle paremas käes oli ilmselt sau, järgmine jumal on Dionysos, kes istub Hermese poole seljaga, pea pööratud paremale, parem käsi toetub viimase õlale ning tema toolil on padi, mida teistel pole.

S 317. Joonia friisi reljeef Parthenoni idaküljelt. Kipsvaland on valmistatud Berliini Kuningliku Muuseumi valandikojas, ning saabus muuseumisse E. Peterseni ajal. Reljeef

kujutab istuvaid jumalaid: Demeteri ja Arest. Vasakul istub jumalanna Demeter vasakus käes tõrvik, tema kõrval istub noor jumal Ares, kelle mantel on ümber puusade ning hoiab kahe käega paremast põlvest; figuuride pead on kahjustunud.

S 319. Joonia friisi reljeef Parthenoni idaküljelt. Kipsvaland on valmistatud Berliini Kuningliku Muuseumi valandikojas, ning saabus muuseumisse E. Peterseni ajal. Reljeef kujutab jumalaid: Zeusi, Herat ja Niket; figuuride pead on kahjustunud. Mugaval troonil istub peajumal Zeus ja toetab vasaku käega trooni seljatoele, tema kõrval istub Hera, peas oli tal ilmselt diadeem või pronksist kroon, mille tunnistuseks on augud tema pealael. Hera kõrval seisab tiivuline jumalanna Nike.

S 320, 321. Joonia friisi reljeefid Parthenoni idaküljelt. Kipsvalandid on valmistatud Berliini Kuningliku Muuseumi valandikojas, ning saabusid muuseumisse E. Peterseni ajal. Valandid kujutavad kahte tüdrukut, kes kannavad patjadega istmeid Athena preestrinnale, teisel pool aitab habemega preester noorel poisil peplost voltida; figuuride pead on kahjustunud.

S 322. Joonia friisi reljeef Parthenoni idaküljelt. Kipsvaland on valmistatud Berliini Kuningliku Muuseumi valandikojas, ning saabus muuseumisse E. Peterseni ajal. Reljeef kujutab peplose stseenist paremal pool istuvaid jumalaid, vasakul Athena ja paremal Hephaistos, habemik, kes toetub sauale.

S 323. Joonia friisi reljeef Parthenoni idaküljelt. Kipsvaland on valmistatud Berliini Kuningliku Muuseumi valandikojas ning kujutab vaid osa reljeefist; muuseumisse saabus E. Peterseni ajal. Kujutatud on jumal Eroost noore poisina ning ta toetub jumalanna Aphrodite põlvedele; valandil on näha ka Aphrodite kätt, mis on asetatud Eroose õlale.

S 136. Kaks jumalannat Parthenoni idaviilult: Aphrodite ja Dione. Kipsvaland on valmistatud Briti Muuseumis ning jõudis siia muuseumi E. Peterseni ajal. Kaks figuuri kuuluvad kolmest naisest moodustuvasse skulptuurigruppi, kus kõige vasakpoolsem, veidike eraldi istuv naine võib olla jumalanna Hestia (seda muuseumis pole) ning tema kõrval on samuti istuvas asendis Dione, kelle peale toetub lamavas poosis Aphrodite, tema

tütar. Seda kinnitab ka fakt, et üksteisele toetuvad figuurid on Parthenoni frontoonidel suguluses.<sup>156</sup> Aphrodite on lõõgastunud asendis, veidi väljakutsuvamalt rietatud. Dioneeks nimetatud figuuri võib identifitseerida ka jumalanna Artemisena, kuna tema paremal käel võib olla jumalanna Leto, tema ema. Märksa vähem levinud on tõlgendus, kus kolmene skulptuurigrupp samastatakse moirade ehk saatusejumalannadega – kolm õde, kes olid Zeusi tütred.<sup>157</sup> Kuigi figuuride pead ja käelabad on hävinud, siis nende kehad annavad aimu väga oskuslikust modelleerimisest, kus kehavormid joonistuvad selgelt välja õhukesena näiva rõivastuse alt.

S 137. Erechtheioni templi karüatiid. Kipsvaland on valmistatud Briti Muuseumis ning jõudis muuseumisse E. Peterseni ajal. Erechtheioni ehitus algas 421. aastal eKr ja lõppes 405. aastal arhitekt Mnesiklese juhtimisel. Tempel on pühendatud mütoloogilisele ateenlaste kuningale Erechtheusele, keda kasvas jumalanna Athena ning keda samuti peetakse üheks linna kaitsjaks Athena kõrval. Ehitis on tuntud eelkõige oma karüatiidide portikuse poolest lõunaküljel, mis moodustub kuuest naisekujulisest tugisambast. Ühe võimaliku tõlgenduse kohaselt, mille on esitanud Vitruvius, teame, et naisekujulised tugisambad kujutavad Carya linna naisi, kes pidid karistuseks olema arhitektuuri toetuseks, kuna nad reetsid kreeklased pärslastele.<sup>158</sup> Antud figuur-sammas kannab maani kitooni, mille voldistik on väga elavalt välja toodud ning kus vasak jalg on kõverdatuna veidi eespool.

S 139. Noormehe figuur Parthenoni idaviilu vasakust nurgast. Kipsvaland on valmistatud Briti Muuseumis ning jõudis muuseumisse E. Peterseni ajal. Noormees on ainuke figuur idafrontoonil, kes ei vaata keskse stseeni poole, vaid tema pilk on suunatud hoopiski viilu nurka ning ta on seljaga teiste jumalate poole. See annab tunnistust, et tegemist on ilmselt veinijumal Dionysosega, kes ei kuulunud Olümpose jumalate hulka.<sup>159</sup> Vähem on identifitseeritud antud skulptuuri Heraklese või ka Theseusena.<sup>160</sup> Figuur ise toetub lamades kaljule, kuhu on laotunud tema keep ja pantrinahk, parem käsi on tõstetud ning mõlemad jalad on kõverdatud, kuid käe- ja jalalabad puuduvad.

---

<sup>156</sup>Palagia, Olga. *Fire from Heaven...*, lk 240

<sup>157</sup>Smith, Arthur Hamilton. *A catalogue of sculpture...*, lk 114

<sup>158</sup>Smith, Arthur Hamilton. *A catalogue of sculpture...*, lk 233

<sup>159</sup>Palagia, Olga. *Fire from Heaven...*, lk 238

<sup>160</sup>Smith, Arthur Hamilton. *A catalogue of sculpture...*, lk 107-108

S 258. Restaureeritud mudel tüdrukust Parthenoni idafrontoonil, originaal asub Briti Muuseumis. Tegemist on vähendatud rekonstruktsiooniga originaalskulptuurist, mis valmistati kunstimuuseumi direktori G. Löschke tellimusel Tartus 1883. aastal. Figuur on seisvas asendis ning tegemist on ilmselt noore tüdrukuga, kuna peplos, mida ta kannab, paljastab ta jalgu ning tema keha suurus on suhteliselt väike. Noor neiu on äkilises liikumispoosis, kuna on ehmunud viilu keskel toimuvast (Ateena sünd) ning püüab seega eemalduda sellest. Originaalskulptuuri pea ning käed on hävinud ning samuti ka osa tema lendlevast riietusest, kuid siiski on selgelt aimatav figuuri dünaamiline ülesehitus, kus tema riietus ning kehaasend annavad märku kiirest liikumisest ja ehmatusest. Teda on keeruline identifitseerida ning välja pakutud võimaluste seas on nii jumalanna Artemis, sünnitamise ja ämmaemandakunsti jumalanna Eileithyia, jumalate sõnumitooja Iris kui ka Zeusi joogivalaja Hebe.<sup>161</sup> Antud mudelil on restaureeritud pea, jalalabad, terve vasak käsi ja parem käsi küünarnukist, mis hoiavad ülal lehvivat rüüd.

S 337. Tüdruk Parthenoni idaviilult, originaal asub Briti Muuseumis. Tegemist on sama skulptuuriga, mis S 258, kuid originaalsuuruses ja restaureerimata. Kipsvaland pärineb K. E. von Lipharti kollektsioonist ning kingiti muuseumile 1920. aastal.

### **3. 4. 2. Parthenoni ja Nike templi kipskoopid mitte-Elgini marmoritest**

S 29. Naise pea Parthenoni viilult (Weber-Laborde), originaal asub Louvre'i muuseumis Pariisis. Valand on valmistatud G. Eichleri töökojas, muuseumisse jõudis direktor L. Mercklini ajal. Originaalskulptuuri eemaldas itaallane Felice San Gallo juba 1687. aastal, kui veneetslased Ateenat piirasid. Skulptuur rändas mööda erinevaid kogusid, olles nii David Weberi kollektsioonis kui ka hiljem markii Laborde'i omas, 19. sajandil omandas selle Louvre'i muuseum.<sup>162</sup> Ei teata, kas Laborde pea asus ida- või lääneviilul, kuid võttes arvesse näoilmet, kuulus pea ilmselt seisvale figuurile kummagi viilu paremal poolel. 19. sajandi keskpaigas restaureeris antud teost prantsuse skulptor Pierre Charles Simart. Naine kandis peahet, millest annab tunnistust juustes olevad augud, millele

---

<sup>161</sup>Palagia, Olga. *Fire from Heaven...*, lk 238, 256

<sup>162</sup>Smith, Arthur Hamilton. *A catalogue of sculpture...*, lk 198

kinnitus ilmselt metallist kaunistus.<sup>163</sup>

S 45. Joonia friisi reljeef Parthenoni lääneküljelt. Originaali asukoht Ateena Akropolise Muuseumis. Kipsvaland on valmistatud Berliini Kuningliku Muuseumi valandikojas ning saabus muuseumisse direktor L. Mercklini ajal. Teos kujutab kahte ratsanikku, mõlemad ratsutavad ning üks neist püüab rahustada oma hobust.

S 311. Joonia friisi reljeef Parthenoni lääneküljelt. Originaali asukoht Ateena Akropolise Muuseumis. Kipsvaland on valmistatud Berliini Kuningliku Muuseumi valandikojas ning saabus muuseumisse direktor L. Mercklini ajal. Valand kujutab kahte ratsameest, mõlemad ratsutavad.

S 314, 315. Joonia friisi reljeefid Parthenoni idaküljelt. Originaalide asukoht Pariisis Louvre'i muuseumis. Kipsvalandidid on valmistatud Berliini Kuningliku Muuseumi valandikojas ning saabusid muuseumisse direktor L. Mercklini ajal. Reljeefidel on kujutatud kuute tüdrukut, kes liiguvad vasakult paremale, esimese paari ees seisab mees, kellel käes nõu, mille ta sai neidude käest; teise paari ees seisev mees on ilmselt käskija, kellel võis olla kepp käes. Ainult kolmanda naisfiguuri pea on originaalis säilinud, kõik teised on restaureeritud,

S 306. Joonia friisi reljeef Parthenoni idaküljelt. Originaali asukoht Ateena Akropolise Muuseumis. Kipsvaland on valmistatud Berliini Kuningliku Muuseumi valandikojas, ning saabus muuseumisse E. Peterseni ajal. Reljeef kujutab istuvaid jumalaid: Poseidonit, Apollonit ja Artemist. Habemega Poseidon on keskel, kelle vasakus käes võis olla kolmhark, tema kõrval vasakul on noor jumal Apollon, kes on pöördunud Poseidoni poole. Paremal on jumalanna Artemis, juuksed tanu all.

S 324. Joonia friisi reljeefi fragment Parthenoni idaküljelt, originaali asukoht Pariisis

---

<sup>163</sup>Palagia, Olga. *Fire from Heaven...*, lk 241-242

Louvre'i muuseumis. Kipsvaland on valmistatud Berliini Kuningliku Muuseumi valandikojas, ning saabus muuseumisse E. Peterseni ajal. Poolik reljeef kujutab kepile toetuvat habemega meest, kelle parem jalg on risti üle vasaku jala.

S 76. Dooria friisi metoop Parthenoni lõunaküljelt kentauri ja tüdrukuga, originaali asukoht Pariisis, Louvre'i muuseumis. Kipsvaland on valmistatud Louvre'i muuseumi valandikojas ning saabus muuseumisse direktor L. Mercklini ajal. Antud metoop kujutab kentauri, kes püüab ära vedada lapiidi tütarlast või teenijat, kes omakorda püüab kentauri haarest vabaneda. Kentauri parem käsi on puudu, naise vasak jalg on pahklust puudu. Kentauri pea ning lapiidi naise pea ja jalg on kipsvalandil restaureeritud.

S 160. Reljeef Nike templi balustraadilt, originaali asukoht on Ateena Akropolise Muuseumis. Kipskoopia jõudis muuseumisse direktor G. Löschke ajal. Athena Nike tempel, mis on pühendatud Võidu-Athenale, on joonia stiilis ning ehitati Ateena Akropolisele kõige viimasena. Templi friisil kujutatakse võitu pärslaste üle Plataia lahingus ja jumalaid. Antud reljeefil on kujutatud tiivulist jumalannat Niket, kes on tõstnud parema jala, et siduda oma sandaali. Figuuri kattev kangas on kujutatud väga õhukesena, millest joonistuvad välja kõik kehavormid.

### **3. 5. Eksponaadist muuseumiks**

Eelpool väljatoodud nimekirjast selgub, et Tartu Ülikooli kunstimuuseumis olid Parthenoni templi marmoritest esindatud nii valandid viiluskulptuuridest, dooria friisi kui ka joonia friisi elementidest. Siinne seleksioon püüdis seega tekitada tõepärase kujutluse sellest väljapaistvast Vana-Kreeka klassikalise ajajärgu arhitektuuriteosest. Joonia friisi näidete puhul on olemas selle keskne stseen peplose voltimisega kui ka istuvad jumalad, lisaks on valandeid ka samal friisil kujutatud protsessioonil osalejatest: ratsanikud, neiud ja preestrid. Dooria friisi esindab siinses muuseumis siiski vaid üks kipskoopia, mis jätab selle kõrgreljeefis kujutatud templiosa vaatajale pigem tundmatuks. Mõlemad frontoonid on aga Tartu Ülikooli kunstimuuseumis oma kohalolu kindlustanud: idaviilult on erinevaid

valandeid neli ning läänest üks ning lisaks üks teadmata asukohaga frontooniskulptuur.

Ateena Akropolise arhitektuurikompleksi näiteid täiendavad veel ka Erechtheioni templi karüatiid ning Nike templi balustraadi reljeef. Selle põhjal saab väita, et moodustunud valik Elgini marmoritest kui ka teiste kollektsioonide nimetatud templiskulptuuridest ei koosnenud vaid üksikutest kõige tuntumatest näidetest, vaid moodustas omaette miniatuurse terviku, mis oli piisavalt mitmekesine, et tekitada ettekujutus templite eri osadest, eeskätt Parthenoni omast.

Niiviisi jõudiski Vana-Kreeka tänu kipskoopiatele 19. sajandi jooksul Tartu Ülikooli kunstmuuseumisse, täpselt nii nagu see oli Briti Muuseumisse jõudnud Lord Elgini marmoritega 1817. aastal. See kõik sai aga toimuda ainult seetõttu, et nii Antiik-Rooma kui ka -Kreeka kultuur olid 19. sajandiks saavutanud suure autoriteedi. Ka Tartu Ülikooli kunstmuuseum väljendas omal moel seda suundumust, omandades siia Elgini marmorite kipskoopiad.

## Kokkuvõte

Koopiate valmistamine kunstiteostest oli tuntud juba antiigis, kuid nende funktsioon erines selgelt renessansiajastu koopiakogudes kui ka hiljem muuseumide poolt kasutusele võetud valandite omast. Kui antiigis oli koopia pigem teisejärguline vahend originaalskulptuuri vormi edastamiseks, siis alates renessansist muutus koopia originaali asendavaks. Koopiatest koosnevad kunstikollektsioonid, mis siis tekkisid olid moodustatud peamiselt valitsejate või väheste jõukate aadlike poolt. Taoliste kollektsioonide eesmärk oligi seega sümboliseerida väärikust ning suursugusust, mis tähendas omakorda nende suletust ning kättesaamatust muule publikule. Valgustusaajastu tõi aga iseseisva mõtlemise ja humanismitaotlusega päevakorda uued ideed, mis rõhutasid inimkonna harimise ja kasvatamise vajalikkust, põhimõte, mille rakendamiseks kasutati ka uut institutsiooni – muuseumit. Avalik muuseum ei püüdnud seega tekitada distantssi, mida taotlesid kuninglikud kunstikollektsioonid, vastupidi: muuseum soovis selle sisu avalikkusele võimalikult lähedale tuua ning sealjuures see ka arusaadavaks muuta.

Valgustusideed ei jätanud puutumata ka Balti alasid, niiviisi jõuti siin 1802. aastal Tartu Ülikooli taasavamiseni, mis muutus oluliseks hariduse ja kultuuriedendajaks Balti regionis. Üsna pea rajati ülikooli juurde ka kunstimuuseum, millest pidi saama õppetöö lahutamatu osa kunstiajaloo, esteetika, klassikalise filoloogia ja arheoloogia loengutel. Muuseumi kogu kasvas tänu selle esimese direktori Karl Morgensterni tegevusele õige rikkalikuks, kuid ei omanud seejuures veel kuigi selget süstematiseeritust. 19. sajandi keskpaigaks oligi Tartu Ülikooli kunstimuuseumist saanud asutus, mis vajab selgepiirilist funktsiooni ning tegevuskava, mistõttu otsustati muuseum muuta vaid antiikkunsti profiiliga institutsiooniks ning täiendada see vastavalt kipskoopiatega olulisematest skulptuuridest.

Nii nagu kuninglikes kollektsioonides, asendas koopia ka avalikes muuseumites originaali, kuid selle erinevusega, et koopia omas muuseumites puhtalt asendusväärtust, püüdes luua tõepärast kujutlust originaalist. Koopiaid kasutasid tol ajal ka teised suured muuseumid, kaasa arvatud Briti Muuseum, kuna originaalid olid kaugel, kättesaamatud või hävinenud. Seega on igati loogiline, et ka Tartu Ülikooli kunstimuuseum võttis eesmärgiks õppetööd illustreerida just kipskoopiatega. Kuna Elgini marmorid Briti



Muuseumis tutvustasid väga ehedalt Vana-Kreeka kunsti, siis sooviti nendest koopiaid ka siinsesse muuseumi, mis ilmneb ka 1858. aastal kokkukutsutud komisjoni ettepanekute protokollis, kus lisaks teistele antiikskulptuuridele, mida omandada taheti, on üpris detailselt ära toodud ka Parthenoni templi skulpturaaldekoraatsioonid. Esimesed kipsvalandid Parthenoni templi skulptuuridest osteti sihipäraselt muuseumile 19. sajandi keskpaigas, kui direktoriks oli Ludwig Mercklin, kes koopiate soetamiseks võttis ette reisi Euroopa olulisematesse kunstikeskustesse, kus ta tutvus ka sealsete muuseumite ja teiste kunstikollektsioonidega. Nimetatud komandearingu täpsem kirjeldus on Mercklini poolt ka aruandesse kirja pandud, mis annab täpse ülevaate tema poolt ostetud kipsvalanditest.

Järgneva poolsajandi jooksul täienes kogu veelgi ning lisaks Elgini marmoritele osteti Tartu Ülikooli kunstimuuseumile ka mujal asuvatest Parthenoni templi marmoritest koopiaid, mis annab märku terviklikkuse ning mitmekesisuse taotlustest. Kokku on muuseumi kogus 17 kipsvalandit Elgini marmoritest ning 9 kipskoopiat Parthenoni ja Nike templi detailidest, mis kuuluvad teistesse kollektsioonidesse. Võttes arvesse nii selektsiooni kui ka hulka Elgini marmorite kipskoopiatest Tartu Ülikooli kunstimuuseumis, nähtub selgesti, et sinne asutus pidas oma kaasaja trendidega hästi sammu ning püüdis luua ülevaatlikku visuaalset kujutlust Vana-Kreeka klassikalise ajajärgu kunstist.

Kuna käesolev bakalaureusetöö võttis uurimisobjektiks vaid ühe osa Tartu Ülikooli skulptuurikogust: Elgini marmorite kipskoopiad, siis edaspidi tasub lähemalt uurida ka teiste antiikskulptuuride valandeid ning nende seotust muuseumi profiili ning Euroopa kontekstiga laiemalt. Lähemat tähelepanu väärib kahtlemata ka siinse muuseumi võrdlus ning analüüs teiste sellesarnaste ja samaaegsete ülikooli- või koopiamuuseumitega: valdkond, mille käsitlemine polnud käesoleva kirjutise eesmärgiks ning nii aja- kui ka mahupiirangute tõttu jäi uurimisest kõrvale.

# Lord Elgin Marbles in the University of Tartu Art Museum

## Abstract

The purpose of this bachelor thesis is to analyse the University of Tartu Art Museum in a broader context of the European collecting trends, history of museums and changing attitudes towards ancient art while taking under closer examination the plaster casts collection of Lord Elgin marbles. The author of this writing aims to prove the presence of European collecting and the Enlightenment ideas in the University of Tartu Art Museum but also to point out the local factors which played an important role in its development. In order to do that, the plaster casts of Elgin marbles, which are a part of the museum's collection of sculptures, are taken as an example to illustrate these tendencies.

This writing is divided into three sections, wherein the first part deals with the overall historical background of the formation of the collections and museums as well as the making of casts in Europe. The second one analyses the ideas of the Enlightenment in the region of Estonia and how they imply in the art museum of the University of Tartu. The last part takes into account a specific part of the sculptural collection in the University of Tartu museum – the casts of Elgin marbles. The crossing subject in all of these sections is the idea of copy: the history of making plaster casts from the antiquity, first art collections which consisted of casts and the purpose of a copy in 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century museums.

As in ancient Greece and Rome the function of plaster casts from sculptures was mainly to transmit the form of original work of art, but copies were also used as a cheaper alternative for decorating houses. Another rise in taking moulds to make casts was in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> century during the Renaissance period. It was the time when great royal collections were formed. Making casts was rather expensive and founding such collections was mostly the interest of royalty or wealthy aristocrats. These collections were not public and their function was to represent the mighty and glory of the ruler and country. The Age of Enlightenment brought upon new developments which also affected collecting and presenting art collections. As the Enlightenment philosophers emphasized the importance of independent thinking and educating the society, the art collections were made public in order to put that very idea into practice. The Enlightenment ideas also stressed out rationality and orderly approach, in consequence many collections and museums started to

systematize their exhibits and specialized in a more narrow subject in order to make expositions more understandable and logic.

Baltic region was also affected by the age of Enlightenment and its general conceptions concerning an educated human mind weren't absent either: the idea of civilizing the society materialised in 1802, when the University of Tartu was reopened in Livonia. It was clearly driven by the Enlightenment ideas which valued education as a mean of creating moral and noble-minded humankind. Keeping in mind these very ideas, the art museum was founded aside the university already in 1803 to illustrate art history, aesthetics, archaeology and classical philology lectures. The idea to establish such an institution came mainly from Karl Morgenstern who was a professor here and also a founder of the university's library. Morgenstern was clearly an enlightened figure and his aim was to create a collection which included the most beautiful, important and noteworthy objects.

The museum collection grew very fast but it wasn't very systematic and soon the lack of space became a problem, which was solved in 1858, when a special commission was convoked. The commission decided to specialise the museum only on ancient art and give away objects that didn't suit with the former profile anymore. It was also decided that new plaster casts of important ancient sculptures will be purchased. The museum director of that time was professor Ludwig Mercklin and he took a trip to Europe's most important art centres to buy new casts and also get acquainted with art collections and museums there. He purchased over 70 casts, which included reliefs, portrait statues, full scale figures, masks and torsos. Amongst them were also the Parthenon marbles: reliefs and pediment statues.

The decision to exhibit plaster casts in the art museum was a rather common phenomenon: this practice was largely used in smaller collections but also in big museums, for instance in the British Museum. As there was only one original work of art, it was inevitable that copies were made in order to replace the original. The casts of the most important ancient art were therefore the only way to introduce in University of Tartu Art Museum classical antiquity truthfully to the students and others interested in this subject. In 1817 marbles from the temples of Parthenon, Erechtheion and Nike in the Acropolis of Athens were exposed to be viewed in the British Museum. These sculptures were brought to England by Lord Elgin who was a diplomat in the Ottoman Empire where

he used his position to remove sculptural decoration from mentioned temples. The plaster casts of the Elgin marbles were purchased in the University of Tartu Art Museum because they were very notable and admired sculptures of ancient art in Europe at that time and they gave a great overview of the classical period of Ancient Greece. Since the Elgin Marbles include only a certain part of sculptural decorations from the main temples of the Acropolis of Athens, the purchased casts of Parthenon temple marbles were made from other collections also, for example from the Louvre Museum and from the originals in Athens. Altogether there are seventeen plaster casts from Elgin marbles and nine casts from other collections in the University of Tartu Art Museum which were acquired during the second half of the 19<sup>th</sup> century.

The University of Tartu Art Museum was founded during the strong presence of the Enlightenment ideas and was a direct outcome of them but much credit has to be given to the people who contributed to the growth and development of this institution also. Most noteworthy among them were K. Morgenstern and L. Mercklin who shaped the museum as we know it today. The fact that the University of Tartu Art Museum had quite an outstanding casts selection from the classical era of Ancient Greece sculpture, demonstrates clearly the forward-looking approach that this museum and its directors had, because Elgin marbles symbolized the greatness and perfection of classical antiquity at that time. Altogether, it can be stated that the development of the University of Tartu Art Museum followed the changes in knowledge about ancient culture, art tastes, European collecting traditions, making of casts and the foundation of museums quite clearly.

# Kasutatud allikad ja kirjandus

## Allikad

Eesti Ajalooarhiiv:

- Fond 402 – Tartu Keiserlik Ülikool

Tartu Ülikooli Raamatukogu haruldaste raamatute, käsikirja-, foto- ja kunstikogu:

- Fond 55 – Tartu Ülikool

Tartu Ülikooli kunstmuuseum:

- *Verzeichniss des Museums der Kunst der Kaiserlichen Universität zu Dorpat, Dritter Band. Gemälde und Handzeichnungen, Daktyliothek; Arbeiten in Mosaik, Elfenbeine & in Marmor und Alabaster; Gypsabgüsse; Ägyptische, Griechische und andere Alterthümer* (Dorpat, 1808, käsikiri asub Tartu Ülikooli kunstmuuseumis)
- Kunstmuuseumi sedelkataloog

## Kirjandus

- Anderson, Jaanika. *Enchantment of the casts – K. Morgenstern at the University of Tartu Art Museum (1803–1837)*. - Baltic Journal of Art History, Autumn 2011/Spring 2012, lk 329-348
- Barletta, Barbara A. *The Architecture and Architects of the Classical Parthenon*. - The Parthenon: From Antiquity to the Present. Jenifer Neils (koost.). Cambridge, New York etc: Cambridge University Press, 2005, lk 67-99

- Campbell, Gordon. *The Grove encyclopedia of classical art and architecture*. Volume I and II. New York, 2007
- Cupperi, Walter. „Giving away the moulds will cause no damage to his Majesty's casts“ - *New Documents on the Vienna Jüngling and the Sixteenth-Century Dissemination of Casts after the Antique in the Holy Roman Empire*. - *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Rune Frederiksen ja Eckart Marchand (koost.). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010, lk 81-98
- Etlin, Richard A. *The Parthenon in the Modern Era*. - *The Parthenon: From Antiquity to the Present*. Jenifer Neils (koost.). Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2005
- Frederiksen, Rune. *Plaster Casts in Antiquity*. - *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Rune Frederiksen ja Eckart Marchand (koost.). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010, lk 13-33
- Haskell, Francis ja Penny, Nicholas. *Taste and the antique: The lure of classical sculpture 1500-1900*. New Haven, CT: Yale University Press, 1981
- Holst, Niels. *Creators, collectors and connoisseurs: the anatomy of artistic taste from antiquity to the present day*. London: Book Club Associates, 1976
- Jenkins, Ian. *Ancient Civilizations: New Interpretations*. „Ideas of antiquity: classical and other ancient civilizations in the age of Enlightenment“ - *Enlightenment: Discovering the World in the Eighteenth Century*. Andrew Burnett ja Kim Sloan (koost.). London, 2003, lk 168-177
- Jenkins, Ian. *Aquisition and Supply of Casts of the Parthenon Sculptures by the British Museum*. – *The Annual of the British School at Athens*, Vol. 85/1990, lk 89-114
- Jenkins, Ian. *Greek architecture and its sculpture in the British Museum*. London: The British Museum Press, 2006
- Jokilehto, Jukka. *Arhitektuuri konserveerimise ajalugu*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010

- Jürjo, Indrek. *Ideed ja ühiskond: Balti provintside mõtte- ja kultuuriloost 18.–19. sajandil*. Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, 2011
- Jürjo, Indrek. *Liivimaa valgustaja August Wilhelm Hupel 1737-1819*. Tallinn: Riigiarhiiv, 2004
- Keurs, Pieter ter. *Museums between Enlightenment and Romanticism. Early nineteenth century roots and modern practices*. – University Museums and Collections Journal, 3/2010, lk 11-20
- Kreem, Tiina-Mall. *Suhtekolmnurk originaalid-koopiad-valandid 19. sajandi skulptuurikogus*. - Meistriteoste lummus. Koopia Eestis 19. sajandil. Anu Allikvee, Tiina-Mall Kreem, Anne Lõugas (koost.). Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2005, lk 32-47
- Kudu, Elsa. *K. Morgenstern valgustuslike ideede levitajana Liivimaal*. - Teadusliku Raamatukogu töid III, Tartu Riikliku Ülikooli toimetised, vihik 262, Tartu, 1970, lk 5-17
- Kukk, Inge *et al.* *200 aastat Tartu Ülikooli kunstimuuseumi. Valikkataloog*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2002
- Kukk, Inge. *Koopiad, reproduktsioonid, originaalid. Tartu ülikooli kunstikogu kujunemisest*. - Meistriteoste lummus. Koopia 19. sajandil. Tiina-Mall Kreem (koost.). Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2007, lk 99-104
- Leppik, Lea ja Mägi, Reet. *Ülikoolimuuseumid – kellele ja milleks?* - Akadeemia, 2009 nr 4, lk 809-827
- Levin, Mai. *Sündinud vajadusest ja vaimustusest*. - Meistriteoste lummus. Koopia Eestis 19. sajandil. Anu Allikvee, Tiina-Mall Kreem, Anne Lõugas (koost.). Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2005, lk 8-15
- Macsotay, Tomas. *Plaster Casts and Memory Technique: Nicolas Vleughels' display of cast collections after the antique in the French Academy in Rome (1725-1793)*. - Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Rune Frederiksen ja Eckart Marchand (koost.). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010, lk 181-196

- Malone, Peter. *How the Smiths Made a Living*. - Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Rune Frederiksen ja Eckart Marchand (koost.). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010, lk 163-177
- Marchand, Eckhart. *Plaster and Plaster Casts in Renaissance Italy*. - Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Rune Frederiksen ja Eckart Marchand (koost.). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010, lk 49-79
- McClellan, Andrew. *Inventing the Louvre: art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*. Berkely, California etc: University of California Press, 1999
- Miller, Edward. *That Noble Cabinet. A History of the British Museum*. London: Andre Deutsch, 1973
- Myssok, Johannes. *Modern Sculpture in the Making: Antonio Canova and plaster casts*. - Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Rune Frederiksen ja Eckart Marchand (koost.). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010, lk 121-142
- Neils, Jenifer. „*With Noblest Images in All Sides*“: *The Ionic Frieze of the Parthenon*. – The Parthenon: From Antiquity to the Present. Jenifer Neils (koost.). Cambridge, New York etc: Cambridge University Press, 2005, lk 199-223
- Noodla, Kaja. *K. Morgenstern ja Tartu Ülikooli raamatukogu*. - Teadusliku Raamatukogu töid III, Tartu Riikliku Ülikooli toimetised, vihik 262, Tartu, 1970, lk 48-60
- Oppen, Thorsten. *Ancient glory and modern learning: the sculpture decorated library*. - Enlightenment: Discovering the World in the Eighteenth Century. Andrew Burnett ja Sloan Kim (koost.). London: The British Museum Press, 2003, lk 58-67
- Palagia, Olga. *Fire from Heaven: Pediments and Akroteria of the Parthenon* – The Parthenon: From Antiquity to the Present. Jenifer Neils (koost.). Cambridge, New York etc: Cambridge University Press, 2005, lk 225-259



- Raid, Niina. *K. Morgensterni tegevus Tartus kunstiteoste kogujana ja kunsti mõistmise levitajana*. - Teadusliku Raamatukogu töid III, Tartu Riikliku Ülikooli toimetised, vihik 262, Tartu, 1970, lk 61-70
- Raid, Niina. *Ludwig Mercklin*. – Akadeemia, 1990 nr 10, lk 2141-2150
- Raid, Niina. *Tartu Ülikooli Klassikalise Muinasteaduse Muuseum*. - Eesti NSV muuseumid, Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1961, lk 183-195
- Raid, Niina. *Tartu Ülikooli muuseumi ajaloost 1803-1917*. – Kunst, 1968
- Raisma, Mariann. *Musée ideale. Unistused täiuslikust muuseumist*. - Kunstiteaduslikke uurimusi, 2008/1-2, lk 87-107
- Raisma, Mariann. *Muuseumi mõte: Eesti muuseumide identiteedimuutustest 19.-20. sajandil* – Akadeemia, 2009 nr 4, lk 774-796
- Schwab, Katherine A. *Celebrations of Victory: The Metopes of the Parthenon* - The Parthenon: From Antiquity to the Present. Jennifer Neils (koost.). Cambridge, New York etc: Cambridge University Press, 2005, lk 159-197
- Scott, Jonathan. *The Pleasures of Antiquity. British Collectors of Greece and Rome*. New Haven: Yale University Press for the Mellon Centre for Studies in British Art, 2003, 2004 (teine trükk)
- Sedlarz, Claudia. *Incorporating Antiquity – The Berlin Academy of Arts' Plaster Cast Collection from 1786-1815: acquisition, use and interpretation*. - Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Rune Frederiksen ja Eckart Marchand (koost.). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010, lk
- Siilivask, Karl et al. *Tartu Ülikooli ajalugu 1632-1982. 2. köide, 1798-1918*. Tallinn: Eesti Raamat, 1982
- Sloan, Kim. *'Aimed at universality and belonging to the nation': the Enlightenment and the British Museum*. - Enlightenment: Discovering the World in the Eighteenth Century. Andrew Burnett ja Sloan Kim (koost.). London: The British Museum Press, 2003, lk 12-25

- Smith, Arthur Hamilton. *A catalogue of sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, Vol. 1. London: Trustees, 1892
- Szegedy-Maszak, Andrew. „*Well-Recorded Worth*“: *Photographs of the Parthenon*. - The Parthenon: From Antiquity to the Present, Jenifer Neils (koost.). Cambridge, New York etc: Cambridge University Press, 2005
- Stewart, Andrew. *Greek Sculpture: An Exploration*. Volume 1 New Haven: Yale University Press, 1990
- Syson, Luke. *The ordering of the artificial world: collecting, classification and progress*. - Enlightenment: Discovering the World in the Eighteenth Century. Andrew Burnett ja Sloan Kim (koost.). London: The British Museum Press, 2003, lk 108-121
- Utter, Õie. *Tartu Ülikooli kunstivarade ajaloost*. - Tartu Ülikooli ajaloo küsimusi I. Tartu 1975, lk 71-78
- Vahtre, Sulev *et al.* *Eesti ajalugu IV. Põhjasõjast pärisorjuse kaotamiseni*. Tartu: Ilmamaa, 2003
- Vahtre, Sulev *et al.* *Eesti ajalugu V. Pärisorjuse kaotamisest Vabadussõjani*. Tartu: Ilmamaa, 2010
- Фельсберг, Эрнест Р. *Гипсовые слепки Музея изящных искусств при Императорском Юрьевском университете*, Юрьев: 1913 (Юрьев: К. Маттисен)

**Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina \_\_\_\_\_ Airi-Kairi Kaasik \_\_\_\_\_

(*autori nimi*)

(sünnikuupäev: \_\_\_\_\_ 23. oktoober 1990 \_\_\_\_\_)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose  
\_\_\_\_\_ “Lord Elgini marmorid Tartu Ülikooli kunstmuuseumis” \_\_\_\_\_,  
(*lõputöö pealkiri*)  
mille juhendaja on \_\_\_\_\_ professor Juhan Maiste \_\_\_\_\_,  
(*juhendaja nimi*)

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, **20.05.2013**